

# **KONSTRUKSI DAN REPRODUKSI SIMBOLIK TRADISI DALAM PERTUNJUKAN**

## **TEATER REMAJA DI KOTA SOLO**

**Oleh Isa Ansari, M.Hum**

**(Jurusan Pedalangan, Program Studi Seni Teater)**

### **Abstrak**

Tujuan dari penelitian ini adalah untuk menggambarkan proses reproduksi dan konstruksi Tradisi Jawa oleh kelompok teater remaja di Kota Solo. Berdasarkan pada survey yang dilakukan terdapat 15 kelompok teater remaja di Kota Solo yang berada di sekolah menengah atas. Kelompok tersebut menggunakan tradisi sebagai materi pertunjukan dengan memanfaatkan disposisi mental dan ketubuhan yang telah menubuh di dalam diri mereka. Penelitian ini menggunakan pendekatan cultural reproduction yang berkembang dikalangan ilmuan social dan budaya. Metode pengumpulan data yang digunakan adalah dengan cara wawancara, survey, mengambil foto, dan kepustakaan. Hasil dari penelitian ini menunjukkan bahwa rekonstruksi dan reproduksi tradisi Jawa melalui disposisi mental dan ketubuhan menghasilkan negosiasi dan transformasi sebagai bentuk konstruksi tradisi. Adapun reproduksi digunakan untuk mereproduksi identitas kejawaan mereka. Akhirnya, penelitian ini menunjukkan bahwa teater sebagai arena dimana banyak kepentingan yang berkontestasi untuk mendapatkan perhatian dan dukungan dari penonton.

Key Word : Konstruksi, Reproduksi, dan Tradisi Jawa

### **A. Pendahuluan**

Secara umum setidaknya ada tiga gejala kebudayaan yang terjadi di Kota Solo. Pertama adalah globalisasi yang dimainkan oleh kekuatan pasar sebagaimana yang telah disampaikan diatas. Gejala ini ditandai dengan berdirinya berbagai pusat-pusat perbelanjaan baik yang secara vulgar menyebut sebagai pusat perbelanjaan modern ataupun yang kamufase menyebut sebagai pusat perbelanjaan tradisional. Penanda lainnya adalah fashion, informasi dan teknologi yang pada dasarnya merupakan ekspansi dari produk global. Gejala kedua adalah citra solo sebagai kota budaya, bahkan jauh lebih dalam dari hal tersebut yakni sebagai ruh atau spirit dari budaya Jawa. Oleh karenanya kita banyak menemukan berbagai aktifitas, ornamen, tulisan yang berbasis pada budaya (baca: tradisi) Jawa

# **BAB I**

## **PENDAHULUAN**

### **A. Latar Belakang**

Perkembangan budaya tidak terlepas dari peran lembaga pendidikan formal ataupun non formal, pasar, pemerintah dan kraton yang awalnya sebagai pusat produksi kebudayaan (Abdullah, 2006 :41-42 ; Kuntowijoyo, 2006 : 6; Kayam, 2001 : 69 ; Williams, 1981) keempat institusi tersebut mempunyai otoritas yang kuat dalam menumbuh kembangkan kebudayaan. Otoritas tersebut dapat kita pilah menjadi dua yakni otoritas produktif dan otoritas reproduktif. Kraton pada dasarnya merupakan kekuatan otoritas produktif, karena disinilah budaya diproduksi dan disosialisasikan kepada rakyatnya. Salah satu contohnya adalah wayang kulit, kraton sangat berperan dalam menentukan pakem-pakem berupa etika dan estetika pedalangan, selain juga abdi-abdi penguasa dan pujangga kraton yang menghasilkan berbagai lakon dan menjadi rujukan para dalang. Begitu juga dengan wayang orang yang merupakan kesenian kraton (Sumardjo, 1997:33-35). Adapun negara dan lembaga pendidikan, di satu sisi keduanya menjadi otoritas produktif karena keduanya berusaha menjaga ke“asli“an suatu kebudayaan (tradisi) dan menerapkan nilai-nilai tradisi sebagai pedoman bagi kehidupan masyarakat. Namun di sisi lain keduanya terikat dengan fungsi masing-masing yang berorientasi pada perubahan.

Sedangkan pasar yang berorientasi pada ekonomi menjadikan budaya sebagai komoditas. Untuk mencapai tujuan tersebut, budaya tidak lagi di produksi, melainkan di reproduksi yang mengikuti keinginan dan kepentingan konsumen. Dalam konteks ini tradisi terutama kesenian yang merupakan produk budaya dikonstruksi dan ditafsir ulang sesuai dengan kepentingan yang mereka

bawa sebagaimana yang ditunjukkan oleh Clark (2008) dan Stange (2001) dalam dunia politik, Anderson (2008) dalam konteks psikologis dan sosial, dan Niels Mulder dalam dunia batin orang Jawa.

Proses introduksi, integrasi dan ekspansi pasar sebagai wujud dari globalisasi (Abdullah, 2006:16-19) merubah cara pandang masyarakat terhadap tradisi terutama yang terkait dengan aspek nilai, norma, dan dogma. Tradisi bukan lagi sesuatu yang diwariskan secara generis yang mempunyai kekuatan spiritual dan ikatan sosial yang kuat, namun merupakan hasil negosiasi dari berbagai otoritas yang berkepentingan terhadap tradisi.

Secara umum setidaknya ada tiga gejala kebudayaan yang terjadi di Kota Solo. Pertama adalah globalisasi yang dimainkan oleh kekuatan pasar sebagaimana yang telah disampaikan diatas. Gejala ini ditandai dengan berdirinya berbagai pusat-pusat perbelanjaan baik yang secara vulgar menyebut sebagai pusat perbelanjaan modern ataupun yang kamufase menyebut sebagai pusat perbelanjaan tradisional. Penanda lainnya adalah fashion, informasi dan teknologi yang pada dasarnya merupakan ekspansi dari produk global. Gejala kedua adalah citra solo sebagai kota budaya, bahkan jauh lebih dalam dari hal tersebut yakni sebagai ruh atau spirit dari budaya Jawa. Oleh karenanya kita banyak menemukan berbagai aktifitas, ornamen, tulisan yang berbasis pada budaya (baca: tradisi) Jawa

Gejala yang ketiga adalah keberadaan kelompok-kelompok teater remaja yang saat ini mengalami perkembangan yang cukup signifikan. Hal ini ditandai dengan banyaknya kelompok teater remaja yang berdiri di sekolah-sekolah menengah atas di Kota Solo seperti, di SMA N 7, SMA Santo Joesep, SMA Batik 2, SMA N 8, dan SMA N 1. Berkembangnya kelompok teater remaja ini tentunya membawa warna tersendiri terhadap kehidupan teater di Kota Solo, terutama ketika Solo mencitrakan diri sebagai kota budaya dan sebagai spirit bagi tradisi Jawa “ *Solo The Spirit of Java*”.

Interaksi antara tradisi yang terformulasikan dalam slogan “Solo the Spirit of Java” dengan ekspresi kesenian remaja di Kota Solo yang berbasis teater modern menjadi fokus penelitian ini. Penulis berasumsi bahwa proses interaksi tersebut mengarah pada reproduksi dan konstruksi tradisi Jawa dalam ekspresi seni teater remaja. Reproduksi dan konstruksi yang terjadi terhadap tradisi secara umum dapat diartikan sebagai jawaban dari ketakutan sebagian masyarakat terhadap eksistensi tradisi dalam ruang sosial baru saat ini. Karena dalam ruang sosial baru yang serba cepat dan instan sebagai konsekuensi dari laju perkembangan transportasi dan informasi memunculkan beberapa implikasi terhadap masyarakat. Pertama adalah munculnya ide-ide kreatif untuk mengembangkan kebudayaan yang dimilikinya sebagai bentuk ekspresi kebudayaan, terutama adalah terkait dengan tradisi. Kedua, terkait dengan pemberian makna terhadap tindakan-tindakan individu ataupun simbol yang menjadi identitas suatu kebudayaan (Abdullah, 2006:42).

Terdapat tiga persoalan yang menjadi fokus penelitian ini Pertama adalah terkait dengan konsepsi masyarakat, terutama adalah para remaja yang menjadi pelaku teater mengenai tradisi. Konsep dasar ini penting untuk diketengahkan karena berangkat dari hal tersebutlah kemudian mereka mengekspresikannya dipanggung atau dalam proses berteater. Kedua adalah terfokus pada pengalaman-pengalaman individu terhadap tradisi. Karena pengalaman ini menjadi model untuk aktifitas berteater mereka. Dengan kata lain bahwa pengalaman ini menjadi referensi yang ada pada diri mereka untuk mewujudkan ekspresi berteater. Ketiga adalah pada tataran bentuk atau perwujudan dari konstruksi dan reproduksi tradisi baik pada saat proses berteater ataupun pada saat pertunjukan.

## BAB II. Tinjauan Pustaka

Kajian mengenai teater di Indonesia masih terasa cukup langka, terutama terkait dengan teater rakyat yang ada di nusantara. Hal ini akan semakin sulit kita temui jika dispesifikkan pada perspektif tertentu, seperti yang akan penulis lakukan yakni melihat teater dalam kajian reproduksi dan konstruksi budaya. Beberapa buku yang penulis dapatkan lebih banyak terfokus pada teater dalam pengertian yang sangat umum.

Arthur S. Nalan dalam *Teater Egaliter* (2006) mengupas secara kritis teater rakyat yang ada di bagian barat pulau Jawa (Jawa Barat). Dari perspektif yang digunakan buku ini memang tidak menyebutkan secara spesifik, namun dari kajian yang dilakukan buku ini ingin mengungkapkan *hidden culture* dalam pertunjukan-pertunjukan teater rakyat di Jawa Barat. Berangkat dari pemahaman *total theatre* dan *intimate theatre*, Arthur S. Nalan menunjukkan unsur terpenting dalam teater tradisi khususnya di Jawa Barat yakni satu kesatuan antara musik, suara dan gerak, dan kedekatan antara pemain dan penonton menjadi identitas global teater tradisi di Indonesia.

Perkembangan Teater dan Drama Indonesia karya Jakob Sumardjo (1997) memberikan gambaran yang luas mengenai bentuk-bentuk teater di Indonesia. Secara garis besar dia membagi dua perkembangan teater di Indonesia yakni teater tradisi yang dikelompokkan menjadi teater tradisi yang berbasis kraton dan teater tradisi yang berbasis rakyat. Kemudian adalah teater modern yang perintisan awalnya berasal dari teater bangsawan yang berkembang di Penang Malaysia. Di Indonesia teater modern ini dimulai dengan berkembangnya *Komedi Stamboel* pada tahun 1891.

Terkait dengan teater tradisi, buku *Mengenal Teater Tradisional di Indonesia* (2007) karya A Kasim Achmad memberikan gambaran umum mengenai teater tradisional. Buku setebal 174 halaman ini terbagi ke dalam lima

bagian, yakni "Pendahuluan", "Asal Mula Teater Tradisional", "Wayang sebagai Teater Tutar dengan Peragaan, Ciri, Fungsi", "Penyajian Pementasan Teater Tradisional", dan terakhir "Teater Tradisional dari Berbagai Daerah". Kurangnya pengenalan masyarakat terhadap kekayaan dan keragaman teater tradisional di Indonesia, serta kurangnya buku-buku tentang keragaman teater tradisional menjadi alasan Kasim untuk mengumpulkan tulisan-tulisannya tentang teater tradisional dari berbagai daerah.

Terkait dengan objek material penelitian ini, penulis belum menemukan referensi yang pas baik dari sisi obyek material ataupun obyek formalnya. Tentu saja hal ini menjadi peluang bagi peneliti teater yang lain untuk melakukan penelitian ataupun kajian-kajian yang terfokus pada teater remaja.

Namun jika kita melihat obyek formal teater secara umum, maka terdapat beberapa kajian yang mengerah pada perspektif reproduksi dan konstruksi terutama terkait dengan dunia pewayangan yang juga merupakan bagian dari teater. Pertama adalah kajian wayang yang melihat sisi perubahan bentuk dan makna yang dilakukan oleh Umar Kayam berjudul *Kelir Tanpa Batas* (2001). Buku tersebut walaupun tidak secara eksplisit menyebutkan pendekatan reproduksi kebudayaan, namun dari bahasan yang diuraikan pada setiap bab menunjukkan adanya reproduksi makna dan bentuk pertunjukan wayang yang dilakukan oleh para dalang. Bentuk reproduksi tersebut dapat dilihat dengan mencairnya batas-batas formal estetika wayang, seperti kaburnya batas gaya Yogyakarta, Solo, Banyumas dan Jawa Timur.

Kedua adalah Paul Stange seorang antropolog dari Murdoch University menulis sebuah buku yang berjudul *Politik Perhatian, Rasa Dalam Kebudayaan Jawa* (2001). Dua bab dalam buku tersebut menguraikan tentang penggunaan simbol wayang yang lekat dengan masyarakat Jawa dan penggunaan simbol-simbol tokoh dalam pewayangan guna mistifikasi kekuasaan politik, terutama pada masa Orde Baru. Buku tersebut juga tidak menyebut secara eksplisit proses



dan bentuk reproduksi, namun hal tersebut dapat kita fahami dari uraian yang menunjukkan pada upaya reeksistensi wayang dalam dunia politik.

Ketiga, *Wayang Mbeling Sastra Indonesia Menjelang Akhir Orde baru* terbit tahun 2008 merupakan disertasi dari Marshall Alexander Clark secara detail menggambarkan peran wayang dalam kancah Politik. Wayang yang menurutnya sebagai medium komunikasi sosiopolitis yang diperankan oleh dua kelompok yang saling bersebrangan. Penguasa (Soekarno dan Soeharto) menjadikan wayang sebagai propaganda politik untuk mensosialisasikan berbagai kebijakan dan untuk menjangkarkan kekuasaan mereka di masyarakat. Di sisi lain budayawan dan seniman kritis juga memanfaatkan wayang sebagai medium perlawanan atas ketidaksetujuan mereka terhadap penguasa.

Keempat, Kuwato dalam tesis S2 nya yang berjudul *Pertunjukan Wayang Kulit Di Jawa Tengah Suatu Alternatif Pembaharuan (Suatu studi kasus)* menguraikan tentang wayang Pantab (wayang dua layar). Berdasarkan analisis yang dilakukannya terhadap pertunjukan wayang dua layar dengan dalang Djoko Hadiwijoyo dan Purbo Asmoro dengan cerita *Kumbakarna Gugur* yang digelar di Halaman kantor Pemerintah Daerah TK I Jawa Tengah di Semarang cenderung bermuatan politis. Menurutnya wayang Pantab dijadikan sebagai propaganda politik serta pemasyarakatan program pemerintah Orde Baru. Singkatnya bahwa wayang Pantab selain sebagai hiburan adalah juga untuk legitimasi politik kekuasaan khususnya Golongan Karya sebagai partai pemerintah yang berkuasa pada saat itu.

Tulisan Paul Stange, Marshall Alexander Clark dan Kuwato juga dapat dilihat dalam konteks rekonstruksi, karena terkait erat dengan bagaimana kekuasaan dimapankan. Dalam beberapa hal, konstruksi dan reproduksi menjadi dua bahasan yang kait mengkait.

Berangkat dari paparan pustaka diatas, dunia seni pertunjukan teater belum secara maksimal dieksplorasi dalam penelitian yang dilakukan. Terutama adalah dalam korelasinya dengan penguatan-penguatan tradisi. Pada hal teater

adalah salah satu gejala kebudayaan yang mengambil banyak perhatian kalangan muda. Apa yang diuraikan dalam hasil penelitian ini pada dasarnya adalah uraian-uraian dasar terkait dengan keberadaan teater remaja dalam interaksinya dengan tradisi.

### **BAB III Tujuan dan Manfaat Penelitian**

Tujuan penelitian ini meliputi :

1. Penelitian ini dimaksudkan untuk mengidentifikasi dan mendeskripsikan ekspresi kesenian kelompok teater remaja di Kota Solo.
2. Mengetahui tekstur pertunjukan teater remaja.
3. Mengidentifikasi dan mendeskripsikan konstruksi tradisi dalam pertunjukan teater remaja

#### **Manfaat Penelitian**

Secara akademis penelitian ini diharapkan dapat memberikan sumbangsih bagi Prodi Teater dalam membangun pemahaman-pemahaman strategis untuk pembinaan kelompok-kelompok teater remaja di Kota Solo. Bagi mahasiswa, dosen dan seluruh civitas akademika ISI Surakarta, hasil penelitian ini dapat dimanfaatkan untuk pengembangan keilmuan terutama dalam bidang antropologi budaya dan perubahan sosial.

### **BAB III. Metode Penelitian**

#### **A. Pendekatan dan Lokasi Penelitian**

Perubahan dalam upaya eksistensi inilah yang dibaca sebagai reproduksi. Di dalam *glossary of sociological terms- school of Sociology and Anthropology*



mendefinisikannya sebagai suatu proses transmisi norma-norma dan nilai-nilai budaya yang masih eksis dari generasi ke generasi. Reproduksi kebudayaan merujuk pada mekanisme untuk keberlangsungan dan eksistensi dari pengalaman-pengalaman budaya terdahulu (Bilton, 1996). Hal ini berarti bahwa disatu sisi bentuk tradisi masih dipertahankan, namun disisi lain kebutuhan-kebutuhan saat ini juga diakomodir. Raymond Williams menegaskan hal tersebut di dalam bukunya yang berjudul *Culture*, menurutnya reproduksi diperlukan sebagai upaya untuk mempertahankan keberadaan. Reproduksi menurutnya adalah *a copy* atau *making a copy*. Kata *a copy* (salinan/tiruan), seperti proses mekanik atau elektronik yang menghasilkan sesuatu sebagaimana wujud aslinya. Adapun *making a copy* seperti yang terjadi dalam proses biologi yang bertujuan untuk membuat suatu organisme baru, dimana proses berlangsung lama dan terkadang terjadi perubahan pada bentuk fisik dan intrinsiknya (Williams, 1981:185). Dari kedua pengertian etimologis tersebut, reproduksi pada dasarnya adalah suatu upaya untuk mempertahankan suatu bentuk.

Dalam ranah budaya, yang terjadi adalah *making a copy* dimana perubahan yang terjadi dalam waktu yang lama dan mengikuti kebutuhan komunitas yang lebih besar sebagaimana yang dikemukakan oleh Barucha diatas, sehingga terkadang hal tersebut tidak disadari oleh pendukung kebudayaan tersebut. Reproduksi di sini dapat terjadi pada bentuk fisik, simbol ataupun makna yang menjadi bagian integral dari suatu kebudayaan.

Secara terminologis reproduksi kebudayaan diartikan sebagai suatu proses aktif yang menegaskan keberadaan suatu kebudayaan dalam ruang sosial yang berbeda, sehingga mengharuskannya untuk melakukan adaptasi bagi kelompok yang memiliki latar belakang yang berbeda (Abdullah, 2006 : 41). Proses aktif di sini adalah keterlibatan secara intent dari budaya asal (tradisi) dalam ruang sosial yang berbeda tersebut, selain itu dalam proses tersebut, budaya tradisi melakukan proses negosiasi untuk tetap mempertahankan tradisi yang telah hidup sekian lama.

Proses reproduksi yang akan dilihat dalam penelitian ini adalah proses yang dilakukan oleh lembaga-lembaga non formal yakni kelompok teater remaja. Kelompok teater remaja adalah kelompok-kelompok teater yang berada di sekolah-sekolah menengah atas yang ada di Kota Solo. Penulis tertarik untuk melihat hal ini karena, ada kecenderungan dikalangan remaja untuk menjauh dari tradisi yang mereka anggap *out of date* dan terlalu *njelimet*.

Dalam penelitian ini reproduksi tersebut dilihat sebagai gejala kebudayaan, sehingga pendekatan yang sangat memungkinkan untuk menjelaskan gejala kebudayaan tersebut adalah pendekatan antropologi budaya dengan menggunakan perspektif *cultural reproduction* (reproduksi kebudayaan). Dalam memahami gejala kebudayaan, perspektif *cultural reproduction* beranggapan bahwa kebudayaan yang hadir saat ini adalah kebudayaan yang dihasilkan dari proses negosiasi yang melibatkan sejumlah kontestan dengan kepentingannya masing-masing (Friedman, 1995).

Adapun tradisi yang menjadi fokus penelitian ini adalah tradisi masyarakat Jawa dalam pengertian yang umum, baik dari segi *pitutur*, bentuk pertunjukan ataupun makna-makna yang coba dihadirkan. Dalam konteks kelompok teater remaja, reproduksi tradisi ini akan dilihat dalam suasana, musik, *spactacle*, dialog dan nilai yang dikonstruksi. Oleh karena itu terkadang mereka memberikan tafsir sendiri atas cerita dari tokoh-tokoh dalam naskah. Begitu juga dengan masyarakat pendukung kebudayaan mereka memberikan tafsir sendiri atas simbol-simbol tokoh dalam naskah atau pertunjukan.

Penelitian ini dilakukan di kota Solo yang beberapa tahun terakhir ini cukup marak dengan kemunculan kelompok-kelompok teater remaja. Kelompok-kelompok teater remaja ini berada di sekolah-sekolah menengah atas baik yang negeri atau swasta. Berdasarkan survey yang dilakukan setidaknya terdapat 15 kelompok teater remaja di kota Solo.

## **B. Sumber Data**

Sumber data dalam penelitian ini berupa, dokumen, data lapangan yang didapatkan dari para informan dan pertunjukan teater. Dokumen yang digunakan dalam penelitian ini adalah hasil-hasil penelitian terdahulu yang sesuai dengan tema penelitian ini dan rekaman pertunjukan. Informan terdiri dari beberapa unsur, pertama dari unsur pelatih, alumni, siswa yang masih aktif di kelompok teater tersebut. Sumber data juga di dapatkan melalui menyaksikan langsung pertunjukan teater.

## **C. Teknik Pengumpulan Data**

Pengumpulan data dilakukan dengan beberapa cara. Pertama adalah dengan studi pustaka yang digunakan untuk mengetahui perkembangan teater, dan konsep-konsep umum mengenai teater. Di samping itu juga untuk membandingkan hasil-hasil penelitian terdahulu guna memperkuat data yang telah didapatkan dari penelitian ini. Kedua adalah teknik *Indepth interview* atau wawancara mendalam (Fontana dan Frey, 1994 : 365-366). Wawancara mendalam yang dilakukan kepada informan dan responden ini ditujukan untuk mengetahui pemahaman mengenai persamaan dan perbedaan, pengklasifikasian, menangkap berbagai istilah-istilah yang dipakai oleh pendukung kebudayaan terkait dengan masalah simbol dan konsepsi yang mereka gunakan. Untuk mendapatkan data yang detail dan jelas dilakukan wawancara secara berulang kepada informan atau responden yang sama dan didukung dengan alat rekam suara. Ketiga adalah dengan observasi berperan pasif (Spradley, 1980) yang didukung dengan rekam audio visual yang digunakan untuk mengamati berbagai peristiwa di masyarakat dan peristiwa dalam suatu pertunjukan teater.

## **D. Validitas Data**

Untuk menjaga keabsahan data, penelitian ini menggunakan teknik triangulasi sumber, dan triangulasi metode dan *review informant*. Triangulasi

sumber data artinya, pengumpulan data sejenis melalui berbagai sumber data yang berbeda. Misalnya data mengenai simbol dalam pertunjukan dapat digali melalui beberapa unsur informan atau responden yang berbeda, seperti kalangan seniman, budayawan, birokrat, dan pedagang. Triangulasi metode, artinya mengumpulkan data sejenis melalui berbagai metode, seperti data mengenai simbol dapat diperoleh dengan metode wawancara, observasi dan dokumen. Review informant, artinya simpulan sementara hasil penelitian kemudian dimintakan koreksinya kepada informan kunci. Hal ini digunakan untuk merevisi agar informasi yang diperoleh benar-benar sesuai dengan konteksnya.

#### **E. Teknik Analisis Data**

Analisis data dalam penelitian ini mengikuti apa yang telah dilakukan oleh Bogdan dan Biklen (1982). Menurutny ada beberapa proses dalam teknik analisis lapangan. Pertama, mengambil keputusan untuk mempersempit studi. Kedua, memutuskan jenis studi yang hendak diselesaikan. Ketiga, membuat pertanyaan-pertanyaan analitis. Keempat, merencanakan sesi pengumpulan data berdasarkan temuan pada pengamatan sebelumnya. Kelima, membuat komentar amatan mengenai gagasan yang muncul dalam, pikiran. Keenam, menyusun memo mengenai hal yang telah berhasil dipelajari. Untuk analisis datanya dilakukan model analisis interaktif dari Miles dan Huberman (1984). Menurutny ada tiga komponen analisis, yaitu reduksi data, sajian data, dan penarikan simpulan atau verifikasi, yang ketiganya dilakukan dalam bentuk interaktif dengan proses pengumpulan data sebagai proses siklus. Di sini peneliti bergerak diantara ketiga komponen tersebut selama proses pengumpulan data penelitian berlangsung.

## **BAB IV**

### **HASIL DAN PEMBAHASAN**

#### **A. Pertunjukan Tradisi di Kota Solo**

Kota Solo mencitrakan dirinya sebagai kota budaya dengan slogan ‘Solo the Spirit of Java’ yang terpampang diberbagai tempat di Kota Solo. “Solo The Spirit of Java” secara umum mengandung arti bahwa “Solo merupakan jiwanya Jawa”. Dari segi kebahasaan slogan ini dapat diartikan dalam dua hal. Pertama adalah bahwa kata spirit merujuk pada dunia transendental yang berkaitan dengan kepercayaan dan keyakinan. Dengan kata lain, kata “spirit” terkait dengan mentalitas, mistik, dan magis, dengan kata lain spirit mempunyai arti yang berhubungan dengan keyakinan dalam konteks agama terutama dalam pandangan orang Jawa. Kedua, di dalam tubuh manusia spirit merujuk pada sesuatu yang abstrak yang letaknya di dada, seperti pada saat kita menyebut kata spirit tangan kita selalu menunjuk pada bagian dada yang dikorelasikan dengan hati atau jantung. Oleh karenanya dalam anggapan umum spirit menjadi penentu keberlangsungan hidup. Karena spirit di satu sisi digunakan sebagai motivasi untuk mencapai sesuatu, di sisi lain spirit diartikan jiwa yang menggerakkan tubuh kita. Dari sini dapat kita fahami bahwa slogan tersebut berupaya mendudukan bahwa Solo sebagai ruh atau jiwa kebudayaan Jawa.

Salah satu manifestasi dari slogan tersebut adalah sebagaimana yang terlambang dari huruf “O” pertama pada tulisan “SOLO” dari slogan tersebut. Huruf “O” ini diambil dari bentuk dasar motif batik kota Solo yang juga dikenal sebagai salah satu kota batik di pulau Jawa. Bentuk dasar motif batik ini kemudian dikembangkan dalam beragam bentuk motif batik, seperti motif

parang kusumo, sido asih, sidho luhur, Semen rante, sawat, meru,nogo, burung dan modang. Motif-motif batik ini menjiwai kehidupan dalam konteks kosmologi orang Jawa. Namun lebih dari hal tersebut, “Solo the Spirit of Java” ingin menunjukkan pada dunia bahwa Solo merupakan kota seni dan budaya. Tentu saja konteks seni dan budaya harus difahami secara lebih luas dengan mengedepankan tradisi sebagai inspirasi atau bahan dasar dari produk seni dan budaya tersebut.

Solo dengan jumlah penduduk sekitar 545.653 pada tahun 2012 mempunyai tingkat keberagaman etnis yang cukup tinggi. Namun, kebudayaan di Kota Solo dipengaruhi oleh 3 kelompok etnis, yakni keturunan Cina, Keturunan Arab dan Jawa. Ketiga kelompok suku bangsa tersebut, sebagian terpusat di beberapa tempat di Solo. Etnis Cina sebagian besar terpusat di daerah-daerah pertokoan, seperti disekitar pasar Gedhe, sepanjang jalan Slamet Riyadi, dan Kec. Banjar Sari secara umum. Kelompok etnis keturunan Arab tersebar di daerah Pasar Kliwon, baluwarti, dan gajahan. Adapun etnis Jawa tersebar diberbagai tempat di Kota Solo.

Keberagaman etnis tersebut tentunya memunculkan keberagaman bentuk ekspresi kesenian yang berbasis tradisi. Hal yang menarik dari aktifitas kesenian tersebut adalah keterlibatan masyarakat Solo dalam aktifitas kesenian walaupun berbeda suku bangsanya. Dengan kata lain bahwa aktifitas kesenian tersebut menembus batas-batas budaya. Keterlibatan suku bangsa yang berbeda ini baik aktif ataupun tidak. Seperti pada pelaksanaan *cap go meh* yang melibatkan suku bangsa Jawa sebagai pengiring ataupun pemain barongsai. Begitu juga pada pelaksanaan Solo Batik Carnival yang melibatkan kelompok sukubangsa lain yang ada di Solo.

Dalam konteks seni dan budaya inilah, pertunjukan menjadi kata kunci untuk memahami Solo sebagai kota budaya. Karena pertunjukan merefleksikan berbagai hal yang terkait dengan diri sendiri, orang lain, masyarakat, dan dunia yang melingkupinya (Simatupang, 2013:12). Berangkat dari konsep yang



dilontarkan oleh Victor Turner sebagaimana yang dikutip oleh Lono Simatupang diatas kita dapat memahami pentingnya pertunjukan dalam pencitraan Solo Kota Budaya. Hal ini menunjukkan bahwa carnaval, wayang orang, Ketoprak Sriwedari atau Ketoprak Balekambang, wayang kulit, dan berbagai pertunjukan lainnya merefleksikan sisitem budaya yang ada di Solo. Bahkan dalam perihal yang sangat spesifik yakni individu dari masyarakat Solo. Hal ini dapat dilihat dari unsur tekstur pertunjukan, seperti dialog yang menggunakan bahasa Jawa, kalaupun menggunakan bahasa Indonesia, terdapat penekanan-penekanan khusus pada konsonan-konsonan, sehingga rasa yang muncul dari dialog tersebut dominan Jawa. Hal ini semakin diperkuat dengan alur cerita yang terfokus pada sejarah kehidupan kekuasaan Mataram, atau cerita-cerita raja-raja Jawa terdahulu. Tokoh yang digunakan adalah juga tokoh yang dikenal dalam sejarah masyarakat Jawa. *Spactacle* yang dihadirkan juga sangat Jawa sentris, seperti kostum pemain, asesoris yang digunakan, artistik terutama musik yang menjadi pendukung suasana menggunakan alat-alat musik gamelan.

Ragam pertunjukan yang dihadirkan di Kota Solo menarik masa secara *massive* untuk hadir di suatu tempat. Kondisi ini tentunya semakin mempermudah untuk membangun citra Solo sebagai Kota budaya, atau secara lebih spesifik Solo sebagai Kota Pertunjukan. Statement ini diperkuat dengan antusiasme dan partisipasi masyarakat ketika berlangsungnya pertunjukan. Pada perayaan karnaval wayang dalam rangka memperingati hari jadi Kota Solo misalnya, masyarakat dari berbagai lapisan, golongan, agama dan status sosial ikut terlibat sebagai peserta karnaval. Sebagian yang lain tumpah ruah disepanjang Jalan Slamet Riyadi untuk menyaksikan arak arakan karnaval wayang.

Begitu juga dengan pertunjukan teater memberikan gaya tarik tersendiri bagi keompok-kelompok tertentu yang secara emosional ataupun pragmatis terkait dengan teater. Salah satunya disini adalah kalangan remaja yang membentuk kelompok-kelompok teater di setiap sekolah, mulai dari sekolah

menengah pertama, sampai dengan perguruan tinggi. Kelompok-kelompok ini secara aktif melakukan pertunjukan yang diselenggarakan diberbagai tempat di Kota Solo. Salah satu fenomena yang menarik dari teater remaja ini adalah kehadiran “suporter” yang ikut menyemarakkan pertunjukan. Peneliti katakan demikian karena layaknya suporter suatu pertandingan, mereka terkadang *menyoraki* pemain baik karena lucu, ataupun karena mereka kenal dekat dnegan pemain tersebut. Mereka bertepuk tangan pada saat akan dimulainya pertunjukan dan diakhir pertunjukan, selain itu mereka terkadang juga bertepuk tangan ketika ada dialog-dialog yang menyinggung/ menyindir suatu kasus nasional. Mereka tertawa lepas ketika ada adegan-adegan yang lucu, bahkan tak jarang mereka juga meneriakkan yel-yel kelompok teater tersbeut atau nama sekolahnya, terutama pada saat festival teater. Bedanya dengan suporter dalam pertandingan adalah mereka tidak membawa alat musik untuk menyemangati kelompok mereka dan tidak gaduh pada saat berlangsungnya pertunjukan.

Seturut dengan yang disampaikan Irwan Abdullah dalam bukunya *Konstruksi dan Reproduksi Kebudayaan* (2006 :47-50) bahwa pertemuan antara citra yang dibangun oleh pemerintah Kota Solo dengan tradisi yang berkembang di masyarakat Solo membentuk dua hal yakni adanya konsumsi simbolis yang berlebih dan kedua adanya transformasi estetis dalam pertunjukan. Pertama adalah konsumsi simbolis yang berlebih mengarahkan masyarakat sebagai pembentuk sekaligus pengguna tradisi lebih menekankan pada nilai-nilai simbolis dibandingkan dengan kegunaan dan fungsi tradisi. Untuk mendukung hal tersebut, maka berbagai varian pertunjukan yang berbasis tradisi hadirkan. Tradisi hanya difahami sebagai bentuk (formal) sebagaimana ketoprak, wayang orang, wayang kulit, dan karnaval. Untuk itulah dalam kebijakan politik kebudayaan *spectacle* menjadi hal utama yang dihadirkan karena dapat secara langsung mengidentifikasi bentuk dari tradisi. Lebih khusus lagi tradisi dalam konteks ini difahami hanya sebagai pertunjukan.

Kedua, adalah transformasi estetis. Penguatan-penguatan pada bentuk (formal) menggeser spirit tradisi yang seharusnya menjadi cabang kedua dari tradisi<sup>1</sup> (Simatupang, 2013:). Penggeseran spirit dari tradisi ini dikarenakan dominasi kekuatan ekonomi dalam konteks wisata ataupun industri kreatif. Oleh karenanya kehadiran bentuk-bentuk simbolis tradisi dalam pertunjukan lebih menekankan pada aspek keindahan bentuk.

Pada konteks ini peneliti melihat ada proses negosiasi simbol dan makna (Abdullah, 2006) dari suatu pertunjukan yang berbasis tradisi. Proses negosiasi ini memadukan kepentingan-kepentingan pengguna seni pertunjukan dengan kesenian tradisi yang berkembang dimasyarakat. Kecenderungan yang terjadi dari proses negosiasi ini adalah dipertahankannya bentuk-bentuk formal dari tradisi. Karena bentuk formal ini terindra sehingga sangat mudah untuk mengidentifikasi ketradisian suatu pertunjukan. Sedangkan spirit yang *intangible* berganti sesuai dengan kepentingan pengguna seni pertunjukan. Negosiasi simbol dan makna ini juga dapat dilihat sebagai bentuk adaptasi tradisi dalam ruang sosial baru yang akan terus berubah. Karena memang tidak ada tradisi yang stagnan atau bertahan tanpa ada perubahan (Simatupang 2013: 160; Linnekin, 1983:241).

Secara umum paparan singkat diatas menjelaskan bahwa pertemuan antara citra yang dibangun oleh kota Solo sebagai kota budaya yang berbasis tradisi dengan kreatifitas masyarakat adalah ruang reproduksi dan rekonstruksi tradisi Jawa. Dalam proses rekonstruksi dan reproduksi ini terjadi negosiasi simbol dan makna. Simbol yang dihadirkan tidak lagi simbol sebagaimana bentuk melalui pertunjukan inilah Terkait dengan penelitian yang dilakukan ruang-ruang pertunjukan inilah yang menjadi media reproduksi kesenian tradisi.

Sebelum mendiskusikan lebih jauh mengenai Solo sebagai kota budaya, terlebih dahulu perlu dijelaskan disini konsep pertunjukan yang dimaksud dalam

---

<sup>1</sup> Lono Simatupang menyebutkan bahwa tradisi memiliki dua cabang yakni unsur formal atau unsur bentuk dan unsur estetis yang terkait dengan masalah nilai (Lono Simatupang, 2013:233). Spirit dalam konsteks ini adalah bagian dari nilai estetis tradisi.

tulisan ini. Karena di masyarakat pertunjukan terkadang dimaknai secara *arbitrair* (semena-mena : meminjam istilah dari kalangan strukturalis). Segala sesuatu yang disaksikan oleh masyarakat terkadang didefinisikan sebagai pertunjukan. Berangkat dari hal tersebut, bagi peneliti perlu kiranya memberi batasan konsepsional terkait dengan pertunjukan yang dimaksud dalam tulisan ini.

Secara umum seni pertunjukan mempunyai kesejajaran kata dengan *performace art* dalam bahasa Inggris. Sebutan seni pertunjukan juga disetarakan dengan pertunjukan dalam bahasa Indonesia. Seturut dengan konsepsi yang diuraikan oleh Lono Simatupang dalam bukunya yang berjudul *Pergelaran Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya* mensyaratkan tiga hal untuk suatu peristiwa dapat dikatakan sebagai pertunjukan (Simatupang, 2013:64-67). Karena menurutnya peristiwa keseharian yang biasa kita alami tidak seluruhnya merupakan suatu pertunjukan atau pertunjukan.

Syarat pertama adalah adanya kesengajaan untuk dipertontonkan, dipergelarkan atau dipertunjukkan. Kesengajaan atau kehendak untuk dipertontonkan ini tentu saja sudah melalui suatu proses persiapan, dengan kata lain bahwa peristiwa tersebut tidak muncul secara tiba-tiba. Dia mencontohkan seperti pada peristiwa kebakaran atau tabrakan, orang beramai-ramai mendatangi tempat kejadian dengan tujuan untuk menyaksikan peristiwa tersebut. Namun, petugas yang berwenang (polisi, pemadam kebakaran) meminta orang-orang tersebut untuk tidak mendekat atau membubarkan kerumunan dengan mengatakan bahwa hal itu bukan tontonan atau bukan pertunjukan. "Bukan tontonan", statement ini cukup beralasan karena sang pelaku atau orang yang terlibat dalam peristiwa tersebut tidak mempunyai keinginan agar peristiwa tersebut ditonton.

Syarat kedua adalah ketidakbiasaan (*extraordinariness*), hadirnya penonton dalam suatu peristiwa atau terhadap suatu pertunjukan karena hal tersebut di luar dari kebiasaan. Orang-orang berdesakan untuk melihat peristiwa kebakaran karena peristiwa tersebut di luar dari hal yang biasa. Begitu juga

kehadiran kita atau penonton dalam suatu pertunjukan dikarenakan pertunjukan itu sendiri bukanlah hal yang biasa. Menurut Lono Simatupang, hal yang tidak biasa dalam pertunjukan dihadirkan melalui waktu, ruang, suara, cahaya, gerak, ucapan, benda, dan hal-hal lain yang diatur sedemikian rupa untuk dihadirkan dalam peristiwa pertunjukan.

Untuk memahami hal yang *extraordinary* dalam pertunjukan ini peneliti mengutip dari apa yang disampaikan oleh Eugenio Barba dalam *The Paper Canoe A Guide to Theatre Anthropology* (1995: 15-16) yang membagi tiga aktifitas dalam *daily technique*, *extra daily technique*, dan *virtuosic technique*. *Daily technique* adalah gerak tubuh keseharian yang dikondisikan oleh budaya, status sosial dan profesi. Adapun dalam dunia teater gerak tubuh yang dihadirkan adalah gerak tubuh diluar keseharian (*extra-daily technique*). *Virtuosic technique* merupakan gerak tubuh yang menunjukkan kehebatan atau keterampilan yang tidak dapat dilakukan oleh orang lain, seperti yang kita lihat dalam atraksi-atraksi akrobat.

Ketiga adalah pertemuan maksud atau tujuan penyaji pertunjukan dengan harapan penonton untuk mendapatkan sesuatu yang tidak biasa (*extraordinary*). Pertemuan maksud dan harapan ini adalah proses interaksi antara penonton dengan penyaji yang dimediasi oleh pertunjukan yang dihadirkan. Dalam proses interaksi ini penonton menggunakan pengalaman sehari-harinya dalam upaya mengidentifikasi setiap detail yang dihadirkan pada suatu pertunjukan. Oleh karenanya ekspresi dalam bentuk ketawa, sedih, dan marah dari penonton merupakan respon terhadap pertunjukan.

Dalam pertunjukan teater kesengajaan untuk melakukan pertunjukan dipersiapkan sedemikian rupa oleh sutradara dan pemain, serta *crew* yang terlibat. Secara umum terjadinya suatu pertunjukan teater melalui beberapa tahapan yang dimulai dengan memilih dan menganalisa naskah oleh sutradara, melakukan *casting* dalam rangka menentukan pemain, selanjutnya *reading*, *blocking*, kemudian dilanjutkan dengan penyatuan unsur-unsur artistik, musik,



costum dan tata cahaya untuk pertunjukan. Setelah semua proses ini dilalui, maka pertunjukan layak untuk dilakukan.

Tahapan-tahapan ini merupakan proses untuk mempersiapkan pertunjukan. Hal ini menunjukkan kesengajaan suatu pertunjukan dilakukan dalam waktu yang cukup panjang. Proses ini juga dimaksudkan untuk memunculkan ketidakbiasaan (*extraordinary*) dari aktifitas keseharian baik pada gerak-gerak dramatik, tata cahaya ataupun tata pentas/ kostum. Karena di dalam proses ini terjadi *sharing* antara pemain dan sutradara serta *crew* yang terlibat dalam suatu pertunjukan. Berangkat dari ketiga syarat pertunjukan sebagaimana yang telah peneliti sampaikan diatas maka, dapat disimpulkan secara sederhana bahwa aktifitas kebudayaan dan kesenian yang diselenggarakan oleh Pemerintah Kota Solo dapat disebut sebagai pertunjukan ataupun pertunjukan. Oleh karenanya ada yang membagi seni pertunjukan menjadi seni teater, seni musik,,dan seni tari.

Untuk melihat lebih jauh pertunjukan di Kota Solo, bab ini diawali dengan pemahaman awal mengenai pertunjukan, selanjutnya diuraikan bentuk pertunjukan di kota Solo yang dibagi ke dalam dua kategori yakni pertunjukan yang menggunakan *proskenium* dan pertunjukan yang tidak menggunakan *proskenium*. Kategorisasi yang berbasis pada obyek material pertunjukan ini pada dasarnya adalah upaya untuk mempermudah memahami pertunjukan di Kota Solo. karena berangkat dari dua kategori inilah

## **B. Klasifikasi Pertunjukan Budaya**

### **1. Pertunjukan dipanggung**

Panggung adalah ruang yang menjadi *frame* suatu peristiwa teater dimainkan. Dalam dunia teater panggung bagi seorang sutradara adalah kanvas besar yang siap untuk diberi berbagai warna dan bentuk. Adapun bagi seorang pemeran atau aktor selain suara dan tubuhnya panggung adalah wadah untuk berkespresi. Hal serupa juga difahami oleh para seniman panggung berusaha



untuk menghadirkan sesuatu yang berada diluar kebiasaan baik melalui asesoris yang digunakan, bentuk panggung ataupun gerak dan suara yang lahir dari tubuh. Panggung yang dikalangan teater dikenal dengan sebutan *proscenium* merupakan pembatas daerah pandang penonton yang lebih terfokus pada arah depan. Oleh karena itu pertunjukan diatas panggung harus memberikan layanan yang memuaskan bagi penonton.

Pengkategorian bentuk-bentuk pertunjukan ini lebih berdasarkan pada ruang dimana pertunjukan tersebut dilakukan. Secara umum penggunaan panggung pada beberapa pertunjukan lebih didasari oleh fikiran-fikiran praktis yakni agar dapat dilihat oleh audiens, seperti SIPA (*Solo International Performande Arts*) dan SIEM (*Solo International Ethnic Music*). Selain itu masyarakat juga mengidentifikasikan bahwa pertunjukan di panggung adalah pertunjukan yang dijual, karena untuk dapat menikmati pertunjukan tersebut, seseorang harus mempunyai tiket baik didapatkan dengan cara membeli ataupun karena diundang untuk menyaksikan suatu pertunjukan. Hal ini tentunya sangat berbeda dengan pertunjukan yang diselenggarakan tanpa menggunakan panggung, dimana masyarakat dapat dengan mudah untuk mengakses pertunjukan tersebut dengan tanpa menggunakan tiket.

Dari wawancara yang dilakukan, setidaknya ada 5 pertunjukan yang dipertunjukan di atas panggung yakni SIPA, SIEM, Ketoprak Sriwedari, Ketoprak Balaikambang, Wayang Orang Sriwedari, Wayang Orang Balaikambang. Terkait dengan SIPA (*Solo International Performance Arts*) dan SIEM (*Solo International Ethnis Music*) adalah kegiatan yang diselenggarakan satu tahun sekali yang dikelola oleh pemerintah Kota Solo. Dua kegiatan tersebut menampilkan berbagai bentuk pertunjukan terutama vokal dan musik, tari, musik instrumen dan lain sebagainya. Namun yang menarik dari pertunjukan ini adalah kesenian tradisi yang menjadi material utama dari pertunjukan tersebut baik alat musik, syair, nada ataupun asesoris-asesoris yang dipakai oleh pemain.

Selanjutnya adalah ketoprak yang merupakan teater tradisional yang embrio awalnya merupakan permainan orang-orang desa dengan menabuh lesung secara berirama dan telah ada pada tahun 1887 (Sumarjo, 2004:60-62). Sebagaimana teater tradisional pada umumnya, ketoprak juga tidak membuat batas yang tegas antara pemain dengan penonton, beberapa narasumber menyebutkan bahwa batas yang digunakan adalah sebuah tikar (jw. *kloso*). Para pemain beraksi diatas *kloso* dan penonton berada di bagian luar pinggir *kloso*. Dalam konteks saat ini sejarah kemunculan dan perkembangan ketoprak tidak lagi menjadi referensi generis pelaku dan penikmat kesenian ketoprak. Teater tradisional ketoprak sebagai kesenian tradisi masyarakat Jawa muncul dalam ruang yang berbeda. Tidak hanya dari segi asesoris yang ditampilkan namun yang paling fundamental adalah kehadiran panggung yang berjarak dengan penonton dan dengan ruang antara yang cukup lebar seperti ruang-ruang pertunjukan di Sriwedari dan Balekambang. Dasar ini yang mereka gunakan untuk mengidentifikasi bahwa ketoprak dikategorikan sebagai pertunjukan diatas panggung.

Terkait dengan Wayang Orang, masyarakat secara jeli membedakan antara pertunjukan yang dilaksanakan di atas panggung dengan pertunjukan yang tidak menggunakan panggung. Dua tempat yang disebutkan di atas, Sriwedari dan Balekambang, merupakan gedung pertunjukan yang menggunakan panggung. Selain itu masyarakat juga menyebut Wayang Orang Mangkunegaran yang tidak menggunakan panggung yang membedakannya dengan Wayang Orang Sriwedari dan Wayang Orang Balekambang.

Pak Sarwono warga Solo yang tinggal di Dukuh Kuyudan Makamhaji menuturkan bahwa ada perbedaan rasa ketika menyaksikan pertunjukan Wayang Orang di Mangkunegaran dengan di Sriwedari. Menurutny menonton pertunjukan wayang orang di Mangkunegaran membuat dia merasa dekat dengan para pemain dan merasa terlibat dalam pertunjukan tersebut. Namun hal berbeda yang dia rasakan ketika menonton pertunjukan di Sriwedari, dia

benar-benar menjadi penonton. Hal yang sama juga dirasakan oleh Pak Seno yang tinggal di Mangkuyudan, Solo. Dia berpendapat bahwa pertunjukan wayang orang ataupun ketoprak yang ada di Sriwedari sudah kehilangan “rasa” dari pertunjukan.

Geertz (1991: 47) melihat konsep *rasa* bagi orang Jawa adalah hal fundamental untuk melihat dan korespondensi untuk kebenaran, keindahan, dan kebaikan adalah juga cara untuk mengalami sesuatu. Geertz (1991:61) membagi rasa menurut orang Jawa dalam dua arti pokok yakni rasa yang berarti *feeling* “perasaan” dan berarti *meaning* “makna”. *Rasa* sebagaimana yang dialami oleh Pak Sarwono dan Pak Seno di atas merupakan *rasa* dalam artian makna yakni *rasa* yang berarti “makna terakhir” atau makna terdalam yang dicapai orang Jawa. Pada konteks ini kita memahami bahwa *rasa* menjadi standar ukur estetis untuk menilai keindahan dari gerak tubuh suatu pertunjukan.

Perbedaan *rasa* yang dialami oleh penonton suatu pertunjukan terjadi karena adanya penjarakan antara penonton dengan pemain. Panggung yang dihadirkan dalam ruang memediasi *rasa* pertunjukan tersebut. Dari sini kita dapat memahami bagaimana masyarakat membuat klasifikasi pertunjukan yang didasarkan pada kedekatan *rasa* antara penonton dengan pemain suatu pertunjukan. Panggung memediasi penjarakan *rasa* antara penonton dengan pemain. Semakin jauh jarak panggung dengan penonton maka akan semakin jauh juga jarak antara *rasa* dengan penonton.

## **2. Pertunjukan Tanpa Proscenium**

Pertunjukan tanpa *proscenium* (panggung) adalah pertunjukan yang dilakukan di jalan utama kota Solo yakni Jalan Slamet Riyadi dan pertunjukan di arena terbuka tanpa menggunakan panggung (*stage*). Pertunjukan-pertunjukan ini biasanya melibatkan masyarakat secara massive dengan kemudahan untuk mengakses pertunjukan tersebut. Hal umum yang dapat kita lihat dari pertunjukan tanpa panggung ini adalah kedekatan antara penonton dengan

pertunjukan atau pemain, sehingga terkadang kita tidak melihat batas yang tegas yang membedakan antar keduanya selain masalah kostum.

Pertunjukan ini dilakukan dalam bentuk karnaval. Karnaval budaya berbasis pada tradisi yang dianggap sebagai *adi luhung*, *tradisi ageng* menurut Umar Kayam (2001: 34) atau tradisi *alus* dalam istilah Clifford Geertz (1981:350-386). Tradisi tersebut adalah seni tradisi keraton, tradisi para priyai yang mapan, teratur, mengikuti *pakem*, *establish*, struktural, dan tertata (Ansari, 2010:26). Tradisi *ageng* yang dikarnavalkan ini adalah karnaval wayang (*Solo Wayang Carnival*) dan karnaval batik (*Solo Batik Carnival*). Dua bentuk karnaval inilah yang secara singkat diulas dalam tulisan ini.

Pertama adalah festival wayang yang diselenggarakan bertepatan dengan ulang tahun kota Solo, yakni pada bulan Februari. Festival yang diselenggarakan pada tahun 2013 ini adalah festival yang kedua. *Solo Wayang Carnival* diikuti oleh berbagai kelompok kesenian masyarakat, lembaga pendidikan, karang taruna dan instansi pemerintah. Mereka menampilkan berbagai tokoh dan bentuk wayang seperti wayang kulit, wayang wong dan wayang beber.

Peserta karnaval melakukan *long march* di sepanjang Jalan Slamet Riyadi yang merupakan jalan utama di Kota Solo dan sesekali menari ataupun bergerak sesuai dengan kostum tokoh wayang yang mereka gunakan. Mereka berjalan beriringan tanpa membentuk formasi dan dengan baris yang kurang teratur. Beberapa dari peserta tersebut membawa boneka wayang kulit dengan berbagai macam tokoh dalam pewayangan, sebagian yang lain memakai kostum wayang orang seperti Hanoman, Dewi Shinta, punakawan, Burisrawa, Arjuna dan lain sebagainya. Diantara peserta juga ada yang berpakaian seperti wali songo dan tokoh-tokoh yang menyejarah di tanah Jawa. Hal yang menjadi gaya tarik dari karnaval tersebut adalah ketika walikota Solo Joko Widodo karnaval tahun 2012 menggunakan kostum tokoh Arjuna dan FX. Hadi Rudyatmo pada karnaval tahun 2013 menggunakan kostum tokoh wayang Wrekudoro. Para jurnalis, fotografer

dan masyarakat berebut mencari posisi yang bagus untuk mendokumentasikan kedua pemimpin tersebut.

Dalam konteks ini kita melihat bahwa ada relasi yang kuat antara tradisi dan penguasa. Negara dalam hal ini Wali Kota Solo mereproduksi bentuk-bentuk kekuasaan Jawa (Moedjanto, 1987) dengan mengambil posisi sebagai *cucu lampah* perjalanan tradisi Jawa. Dalam konsep kebudayaan Jawa sesuatu yang bisa dianggap menjadi *cucu lampah* haruslah berkharisma dan sakral. Oleh karenanya pemosisian walikota Solo sebagai *cucu lampah* masyarakat Solo dan budaya yang menjadi identitasnya ingin mengambil sifat-sifat kharismatis dan sakral tersebut. Hal ini diperkuat dengan kostum yang mereka gunakan baik Arjuna ataupun Wrekudara yang menjadi tokoh sentral Pandawa dalam kebudayaan Jawa. Sebagaimana pandangan umum masyarakat Jawa yang lebih banyak mengenal Wrekudara dan Arjuna dibandingkan tiga tokoh Pandawa lainnya (Yudistira, Nakula, dan Sadewa).

Dalam konteks sosial masyarakat yang terus berubah, tradisi dibawah arahan negara tentunya mempunyai orientasi yang berbeda ketika dikawal oleh masyarakat pendukung kesenian tersebut. Masyarakat tradisi masih melihat kesenian sebagai model dari keseharian aktifitas yang mereka lakukan. Karena menurut mereka nilai-nilai luhur yang menjadi pegangan dalam kesenian masih terekam baik dalam setiap pertunjukan. Hal ini tentunya akan berbeda ketika negara mengambil alih peran-peran tersebut, nilai dan keindahan yang menjadi orientasi estetis kesenian diukur dari seberapa besar tingkat kehadiran masyarakat dalam pertunjukan tersebut dan seberapa besar pula imbal balik yang didapat dari pertunjukan tersebut, baik secara ekonomi ataupun politik.

Secara umum, karnaval tersebut seolah-olah ingin menegaskan kekuatan tradisi dalam kehidupan masyarakat Jawa yang hingga saat ini masih eksis bahkan diakui oleh dunia melalui UNESCO yang menetapkan wayang sebagai warisan budaya dunia. Dalam konteks ini, pertunjukan wayang kulit yang semula dilakukan semalam suntuk menjadi pertunjukan jalanan yang hanya



memamerkan bentuk dan wujud wayang. Tidak ada dalang yang menjadi peraga wayang dan tidak ada lakon yang mengatur keluar dan masuknya wayang dalam adegan-adegan. Namun antusiasme warga jauh lebih besar dibandingkan dalam suatu pertunjukan wayang. Jalan Slamet Riyadi yang menjadi rute *long march* sepanjang kurang lebih 3 km dipadati oleh masyarakat yang menyaksikan iring-iringan karnaval. Tidak hanya itu mereka juga berebut mencari tempat terdepan agar dapat melihat secara jelas iring-iringan karnaval. Mereka mengabadikan moment-moment yang mereka anggap unik bahkan banyak dari penonton rela mengantri untuk berfoto bersama peserta karnaval yang sebagian besar menggunakan kostum tokoh dalam pewayangan.

Keterlibatan penonton secara aktif dalam karnaval tersebut, menunjukkan bahwa karnaval menjadi hiburan bagi masyarakat kota Solo dan sekitarnya. Bentuk partisipasi mereka terhadap pertunjukan ini adalah keterlibatan mereka dalam membangun cerita-cerita dari tokoh wayang di visualisasikan baik melalui kulit wayang kulit, ataupun melalui orang, wayang orang.

Wayang dalam suatu pertunjukan dipanggug berjarak dengan penonton. Dalang dalam lakonnya membangun cerita-cerita kayangan mengenai kehidupan penguasa-penguasa dalam epos Ramayana dan Mahabharata. Untuk menunjukkan keterlibatannya, penonton mengidentifikasi kediriannya dengan peristiwa atau tokoh dalam lakon pewayangan yang dimainkan dalang (Ansari, 2010:27). Namun pada saat karnaval interaksi timbal balik terjadi antara wayang yang diperankan oleh para penari atau pemain yang berkostum wayang dengan penonton. Hubungan mereka terasa amat cair, lebur bersama karena tidak ada garis pemisah antara penonton dengan peserta karnaval. Penonton dapat memegang dan berfoto bersama dengan visualisasi tokoh-tokoh wayang. Hal-hal seperti ini menunjukkan adanya keintiman budaya antar pendukung kebudayaan dengan aktifitas-aktifitas budaya (tradisi).



Keintiman budaya (*intimate culture*) ini terjadi karena adanya komunikasi yang baik antara penonton dengan pertunjukan. Untuk memahami keintiman budaya dalam pertunjukan teater daerah, Artur S. Nalan menunjukkan dua elemen yang harus difahami yakni tempat pertunjukan dan lakon (Nalan, 2006:78-81). Karnaval yang menggunakan jalan umum sebagai tempat pertunjukan tentu saja menjadi media komunikasi yang baik antar penonton ataupun penonton dengan pertunjukan. Komunikasi antara penonton terjadi dalam ruang yang sangat kompleks. Karena pada saat berlangsungnya karnaval masyarakat dari berbagai lapisan sosial dan golongan membaaur membentuk kesamaan *rasa* untuk menyaksikan pertunjukan. Dalam wilayah berfikir teater tradisi fenomena tersebut merupakan spirit tradisi yang berkembang dimasyarakat (Nalan, 2006: 74-75). Dalam konteks hubungan penonton dengan pertunjukan disini kita melihat bahwa kesediaan masyarakat berbagi ruang (dalam hal ini Jalan Slamet Riyadi) untuk pertunjukan karnaval adalah salah satu bentuk keintiman budaya (pertunjukan). Hal ini semakin diperkuat dengan kehadiran mereka sebagai penaksi dari pertunjukan. Mereka hadir jauh sebelum acara dimulai dan sabar menunggu iring-iringan karnaval berjalan dihadapan mereka. Hadirnya wayang diruang publik dalam konteks yang berbeda ini membangun keintiman masyarakat pendukung kebudayaan (Jawa) dengan wayang. Disini mereka sangat ingin memegang, mendokumentasikan, dan memainkan wayang.

Elemen kedua adalah lakon. Dalam pertunjukan-pertunjukan teater tradisi lakon sangat terkait erat dengan legenda, folklor, dan nyayian-nyayian masyarakat pendukung kebudayaan tersebut. Oleh karenanya lakon menjadi sangat dekat sekali dengan kehidupan masyarakatnya. Personifikasi-personifikasi tokoh-tokoh dalam lakon dan alur cerita yang dimainkan dalam suatu pertunjukan menjadi cara masyarakat untuk mengidentikkan diri mereka dengan salah satu tokoh ataupun peristiwa dalam pertunjukan kesenian (Peacock, 2005:6-8; Ansari, 2010: 27).

Pada saat berlangsungnya karnaval wayang di Solo, penonton membuat lakon sesuai dengan tokoh yang mereka idolakan dan sama sekali tidak terkait dengan proses karnaval ataupun ulang tahun Kota Solo. Seperti Pak Yono yang mengidolakan tokoh Arjuna, dia membuat ceritanya sendiri tentang Arjuna yang *bagus, wicaksono, sekti*. Berbeda halnya dengan Pak Pono (Supono) lelaki setengah baya berumur 46 tahun ini mengidolakan Burisrawa yang menurutnya adalah tokoh arif walaupun dia berujud *butha* (raksasa).

Kedua adalah *Solo Batik Carnival* (SBC) yang merupakan agenda tahunan Pemerintah Kota Solo sejak tahun 2008. Berbeda dengan karnaval wayang, *Solo Batik Carnival* ini menunjukkan kreatifitas dalam mendesain batik sehingga dapat diterima oleh khalayak ramai. Batik yang menjadi bahan dasar kostum berpadu dengan berbagai warna dan bahan dasar yang berbeda dalam desain yang kontemporer.

Batik yang berada pada ruang publik, merakyat, keseharian, dan tradisional dalam tradisi Jawa berpadu dengan catwalk yang glamor, elitis, privat karena hanya bisa diakses oleh kalangan tertentu, dan modern. Perpaduan kedua produk budaya ini membentuk suatu ruang sosial budaya yang menunjukkan adanya keintiman budaya. Di sini kita melihat adanya negosiasi ruang yang melibatkan beberapa kontestan seperti desainer, pemerintah dan perajin batik serta masyarakat pendukung kebudayaan tersebut. Mereka bersama-sama merekonstruksi simbol dan makna batik dalam konteks kekinian. Hal ini dapat kita fahami dari tema SBC pada tahun 2013 yakni *earth to earth* yang membagi kostum dalam empat anasir yaitu air, api, udara, dan tanah. Air direpresentasikan dengan warna putih, api dengan warna merah, udara dengan warna biru langit dan tanah dengan warna-warna gelap. Warna-warna tanah inilah yang mengindentitaskan jenis batik Solo yakni batik dengan warna gelap yang disebut dengan batik *soga*.

SBC tersebut menegaskan kemampuan tradisi melakukan negosiasi makna dan bentuk dalam ruang sosial baru. Batik yang bergerak lamban sebagai

mana jarik (kain batik yang digunakan sebagai penutup bagian pinggang hingga mata kaki) yang tujuannya adalah untuk membatasi gerak penggunanya agar bersikap *alus* (representasi dari budaya *adi luhung*) dan memperhitungkan setiap langkah kaki, sehingga mereka yang menggunakan jarik terlihat lebih anggun untuk kalangan wanita, dan berwibawa jika yang menggunakan kalangan pria. Batik yang bermakna lamban baik dalam proses ataupun penggunaannya selaras dengan semboyan masyarakat Jawa *alon-alon waton kelakon* dapat bernegosiasi dengan dunia fashion yang cenderung cepat dan glamor.

Sebaliknya dunia fashion juga membuka ruang bagi berkembangnya tradisi dalam konteks kekinian. Peragaan busana yang biasanya dirancang oleh *designer-designer* terdidik dan berpengalaman, pada pelaksanaan solo Batik Carnival ini busana-busana tersebut dirancang dan dikerjakan oleh masyarakat dan kalangan pelajar yang sebagian besar bukan dari kalangan *designer*. *Catwalk* yang biasanya berada di ruang-ruang eksklusif seperti hotel dan pusat-pusat perbelanjaan (mall) dengan penonton dari kalangan ekonomi menengah ke atas dan dengan penampilan yang tak kalah *fashionable* nya dengan model yang berlenggak-lenggok di *catwalk*. Pada pelaksanaan karnaval, para model tersebut harus berbagi ruang dengan penonton dan berjalan diatas aspal sepanjang kurang lebih 3 km yang sudah dibasahi guna mengurangi panasnya aspal yang terkena sinar matahari. Tubuh mereka disengat oleh sinar matahari yang mulai meredup dan disaksikan oleh ribuan pasang mata yang berpenampilan apa adanya. Para model tersebut berlenggak lenggok dengan senyum lebar dan selalu bersedia untuk diajak foto bersama.

Dari sini tampak jelas proses tawar menawar budaya yang mempertemukan tradisi dan modernitas dalam suatu ruang yang bernama karnaval. Tradisi dalam hal ini batik membuka ruang-ruang kesakralannya. Di sini kita melihat bahwa batik yang menjadi ikon kota Solo karena perbedaan corak warna dan motif dengan daerah lain di Jawa Tengah yang berada dalam ruang spirit masyarakat Jawa ditarik ke wilayah publik dalam konsep pertunjukan

(*performance*). Batik sebagai wujud dari budaya adi luhung masyarakat Jawa (Solo) mengalami konstruksi simbol dan makna. Solo sebagai salah satu sentra batik di Pulau Jawa

Dua bentuk karnaval yang diselenggarakan oleh pemerintah Kota Solo tersebut merupakan rekonstruksi tradisi dengan melakukan negosiasi simbol dan makna. Proses rekonstruksi tersebut ingin meletakkan tradisi yang lokal ke dalam dunia global. Hal ini dapat kita fahami dari nama yang berbahasa asing (Inggris) *Solo Batik Carnival*, bukan Karnaval Batik Solo yang berbahasa Indonesia. Oleh karenanya makna batik yang melekat pada setiap corak dan motif batik yang digambar dikain tersebut dapat dinegosiasikan dengan kepentingan-kepentingan wisata, dan ekonomi kreatif. Masyarakat Solo sebagai pendukung kebudayaan secara tidak langsung melegitimasi proses rekonstruksi dengan pengabdian setiap moment dalam festival melalui lensa kamera.

Begitu juga yang terjadi dengan wayang. Ruang sakral dan ritual yang menjadi unsur utama dalam jagad pewayangan bernegosiasi dengan jalanan tempat berbagai ekspresi dipentaskan. Proses negosiasi ini melahirkan makna-makna baru yang dikonstruksi oleh penonton yang berada di sepanjang jalan Slamet Riyadi, konstruksi makna ini disesuaikan dengan latar belakang kehidupan mereka sebagai mana yang telah disampaikan diatas.

### **C. Konsep Tradisi**

“Solo kota budaya”, “Solo the spirit of Java” adalah slogan yang mencitrakan Kota Solo sebagai ruhnya kebudayaan Jawa. Hal ini tentu saja berbasis pada tradisi yang berkembang di Jawa khususnya Solo sebagai pusat kebudayaan Jawa. Uraian singkat dalam sub bab ini bermaksud menjelaskan konsepsi masyarakat mengenai tradisi, terutama disini adalah remaja yang aktif dalam kelompok teater.

Dilihat dari akar katanya tradisi berasal dari bahasa Latin *tradere* yang berarti menyampaikan, meneruskan untuk sesuatu yang terjadi pada masa lampau. Edward Shils mendefinisikan tradisi sebagai segala sesuatu yang ditransmisikan atau diwariskan (*hand down*) dari sesuatu yang berasal dari

masa lampau ke saat ini. Bentuk-bentuk yang diwariskan tersebut dapat berupa obyek material, kepercayaan mengenai sesuatu, gambaran mengenai seseorang atau peristiwa, bisa juga dalam bentuk lembaga ataupun kebudayaan (Shils, 1981:12). Dia menambahkan bahwa proses transmisi tersebut setidaknya telah berlangsung minimal selama tiga generasi, sehingga hal tersebut bisa dikatakan sebagai tradisi (Shils, 1981:15).

Dalam konteks seni tradisi terdapat dua dimensi yang diwariskan secara lintas generasi. Pertama adalah dimensi *formal* (kebentukan) atau dimensi artistik yakni element kebentukan serta element teknik yang diterapkan untuk mencapai bentuk tersebut (Simatupang, 2013:233). Seperti dalam *wayang wong*, gerak-gerak tari yang digunakan beragam jenis, diantaranya *gagah* dan *alus*. Teknik-teknik dasar yang membentuk gerak *gagah* dan *alus* serta aspek kebentukannya inilah yang menjadi dimensi formal dari *wayang wong*. Kedua adalah dimensi estetis atau dimensi nilai yakni pemaknaan dan penilaian yang diberikan orang terhadap bentuk dan teknik tersebut. Pemaknaan ini bisa dilatarbekangi oleh politik ekonomi sosial ataupun budaya (Simatupang, 2013:223).

Memahami tradisi (kesenian) dalam dua dimensi tersebut diatas, maka sangat memungkinkan bagi tradisi tersebut untuk mengalami perubahan baik pengurangan ataupun penambahan sesuai dengan konteks zamannya yang berkembang. Oleh karena dalam konsep kebudayaan termasuk tradisi didalamnya bahwa perubahan adalah suatu keniscayaan. Karena menurut Jocelyn S. Linnekin (1983:241) yang melihat tradisi sebagai model dari kehidupan masa lalu yang secara sadar digunakan oleh masyarakat untuk mengkonstruksi identitas mereka. Proses konstruksi identitas ini tentu terkait erat dengan kondisi dan situasi zaman. Oleh karenanya Linnekin menegaskan bahwa otentisitas dari warisan tradisi merupakan sesuatu yang dibuat-buat (*illusory*). Karena menurutnya sesuatu yang kita anggap otentik pada saat ini ternyata adalah



bentukan dari unsur-unsur yang berbeda pada masa awalnya. Dia mencontohkan seperti penggunaan alat musik ukulele dan gitar klasik yang sangat dibutuhkan sebagai iringan dalam setiap pesta sebagaimana ikan salmon yang menjadi syarat untuk makanan. Ternyata gitar dan ukulele tersebut dibawa oleh para imigran portugis pada awal abad ke 19 (Emerson dalam Linnekin, 1983:242).

Berbagai pemahaman mengenai tradisi diatas menjadi batasan besar dalam melihat tradisi dalam konteks penelitian ini. Untuk memberikan pemahaman yang lebih spesifik terhadap tradisi, di sini peneliti mengklasifikasi konsepsi pelaku teater baik pelatih ataupun anggota kelompok teater remaja terhadap tradisi. Konsepsi mereka terhadap tradisi tersebut dilatar belakangi oleh keterlibatan mereka terhadap aktifitas yang mereka anggap tradisi atau pada sesuatu yang dekat dengan mereka. Berdasarkan dari hasil wawancara yang dilakukan terhadap para pelaku teater remaja setidaknya ada tiga konsepsi mengenai tradisi yang mereka utarakan.

Pertama adalah bahwa tradisi adalah upacara yang dimaksudkan untuk merayakan ataupun memperingati sesuatu. Dalam konteks tertentu mereka menyebutnya dengan ritual. Contoh yang mereka berikan adalah ritual satu suro, upacara grebeg, dan upacara manten. Mereka berargument bahwa upacara dan ritual tersebut diwariskan secara turun temurun dan sudah berlangsung cukup lama. Standar ukur lain yang mereka gunakan untuk menyebut sesuatu yang dikatakan sebagai tradisi adalah bahwa upacara dan ritual tersebut berasal dari kraton. Mereka tidak bisa memberikan alasan historis mengenai upacara pengantin yang berasal dari keraton, namun mereka memberikan alasan secara rasional. Sebagaimana asumsi yang digunakan oleh masyarakat bahwa pengantin pria dan wanita ibarat raja dan ratu. Konsepsi ini muncul karena ritual dan upacara yang diselenggarakan oleh Kraton Solo sangat dekat dengan



pengetahuan mereka, bahkan beberapa dari mereka yang diwawancarai ikut terlibat dalam kegiatan upacara dan ritual tersebut.

Kedua adalah tradisi sebagai pertunjukan. Mereka yang mengkonsepsikan seperti ini karena keterlibatan mereka dalam pertunjukan yang berbasis tradisi tersebut. Fadholi misalnya siswa SMA Negeri 4 Surakarta yang sering terlibat dalam karnaval budaya dan beberapa melihat pertunjukan ketoprak di Sriwedari. Begitu juga dengan Didik Sugiyarta yang menjadi pelatih teater dan menyutradarai beberapa pertunjukan teater remaja juga memahami tradisi sebagai pertunjukan. Karena menurutnya dari pertunjukan inilah berbagai macam bentuk makna disampaikan kepada penonton dan masyarakat secara umum. Selain itu menurutnya bahwa pertunjukan mengekspresikan berbagai hal terkait dengan tradisi dan aktifitas kehidupan masyarakatnya.

Ketiga tradisi sebagai warisan leluhur. Konsepsi yang ketiga ini lebih kompleks dari kedua konsepsi diatas. Karena menurut mereka yang mendefinisikan dalam konteks tersebut, tradisi adalah segala sesuatu yang diwariskan secara turun temurun dari generasi ke generasi. Konsep ini mempunyai kesamaan dengan definisi yang disampaikan kepada Edward Shils diatas. Konsep lain yang semakna dengan konsepsi ini adalah bahwa tradisi merupakan simbol pada zamannya. Pemahaman seperti ini pada dasarnya dilontarkan oleh pelatih teater yang mempelajari secara akademik konsep-konsep tradisi, seperti yang disampaikan oleh Yogi Swara Manitis Aji yang merupakan pelatih kelompok teater Citra Mandiri SMA 2 Surakarta dan SMA Kristen Kalam Kudus.

Ketiga konsep mengenai tradisi tersebut tidak terlepas dari adanya realitas, pengalaman dan ekspresi yang merupakan satu kesatuan pembentuk aktivitas kesenian. Menurut Bruner sebagaimana yang dikutip oleh Lono Simatupang (2013:9) terdapat penjarakan antara ketiga hal tersebut. Realitas dari suatu aktivitas budaya pada dasarnya bersifat umum sebagaimana halnya

dengan tradisi baik pertunjukan, ritual, dan upacara ataupun yang *intangible* seperti adat istiadat, nilai dan norma dalam masyarakat. Namun kesamaan terhadap realitas yang dialami ini menimbulkan bentuk pengalaman yang berbeda-beda dari setiap individu. Hal ini dikarenakan alam pikir, emosi, rasa dan kondisi fisik serta posisinya yang membawa peristiwa yang sama tersebut pada pengalaman yang unik dan membekas. Dari sinilah ekspresi itu muncul sebagai artikuasi dari pengalaman (Simatupang, 2013:9). Berangkat dari paparan Bruner yang dikutip oleh Lono Simatupang di atas, kita dapat memahami munculnya perbedaan konsep mengenai tradisi dari pelaku teater remaja di Solo. Karena memang pada dasarnya klasifikasi konsep tersebut berdasarnya pada pengalaman mereka berinteraksi dengan tradisi.

Batasan tradisi yang digunakan dalam penelitian ini adalah segala sesuatu yang mengidentifikasikan kebudayaan suatu daerah dalam hal ini adalah Jawa. Batasan ini sejalan dengan apa yang dikonsepsikan oleh Linnekin mengenai tradisi. Oleh karenanya tradisi dapat berupa dialog dengan menggunakan bahasa daerah, asesoris atau ornament yang digunakan, cerita, adat istiadat dan lain sebagainya. Bentuk-bentuk inilah yang akan dilihat dalam pertunjukan dan proses berteater kalangan remaja di kelompok-kelompok teater mereka.

#### **D. Teater Remaja di Kota Solo**

##### **1. Pertunjukan Teater Remaja**

Sebagai kota pertunjukan Kota Solo juga dibanjiri dengan berbagai bentuk pertunjukan teater yang bisanya bertempat di Teater Arena Taman Budaya Jawa Tengah (TBJT), Teater Besar atau Teater Kecil Institut Seni Indonesia Surakarta, atau di sanggar-sanggar teater. Bahkan saat pelaksanaan MTI (Mimbar Teater Indonesia) pada tanggal 22-27 September 2013 karya Arifin C. Noer dipentaskan selama sepekan penuh. Menurut Hanindawan, penanggung jawab Teater Arena TBJT dalam sebulan setidaknya terdapat 4 kali pertunjukan teater. Hal ini belum ditambah pertunjukan-pertunjukan lain yang diselenggarakan di sanggar-sanggar

teater. Adapun untuk pertunjukan teater remaja memang tidak setiap minggu dipertunjukan, namun setidaknya dalam satu bulan selalu saja ada kelompok teater remaja yang mementaskan pertunjukan.

Sebagaimana yang telah dijelaskan pada bab terdahulu bahwa teater remaja yang menjadi fokus penelitian ini adalah kelompok teater remaja yang terdapat di sekolah-sekolah menengah atas (SMA atau SMK sederajat). Secara resmi peneliti tidak atau belum menemukan data statistik yang merinci jumlah teater remaja di kota Solo. Keberadaan kelompok teater remaja yang menjadi kegiatan ekstra kurikuler (Ekskul) tidak harus terdaftar di dinas pendidikan dan kebudayaan ataupun department terkait lainnya. Namun dari survey yang dilakukan setidaknya terdapat 15 kelompok teater remaja di Kota Solo yakni, SMAN 1, SMAN 2, SMAN 3, SMAN 4, SMAN 5, SMAN 6, SMAN 7, SMAN 8, SMAN 9, SMA BATIK, SMA Santo Joesef, SMA K Kalam Kudus dan lain-lain. Kelompok-kelompok teater remaja ini secara rutin melakukan latihan satu atau dua hari dalam satu minggu yang didampingi oleh seorang pelatih.

Terkait dengan penggunaan panggung atau tidak, pertunjukan teater remaja dapat berlangsung di atas panggung atau tanpa panggung. Hal ini tentunya disesuaikan dengan kebutuhan di dalam naskah. Seperti pada saat pertunjukan *Sajang Ada Orang Lain* karya Utuy Tatang Sontani oleh alumni teater SMA 8. Pertunjukan yang disutradarai oleh Yogi Swara Manitis Aji ini dilaksanakan di Teater Arena Taman Budaya Jawa Tengah dengan menggunakan level untuk membentuk panggung. Begitu juga pada saat pertunjukan *Mencari Taman* karya Norca Adi Massardi yang diselenggarakan di Teater Besar ISI Surakarta yang merupakan pentas gabungan 4 SMA dan 1 SMP. Namun terkadang pertunjukan dilakukan tidak menggunakan panggung seperti pada lakon MOMATI (Motor Mabur Tibo) yang digelar di aula SMA 4 Surakarta, setting yang mereka gunakan juga cukup sederhana yakni, sebuah HIK (nama tempat makan sekaligus tongkrongan masyarakat Solo) yang sutradarai Didik Sugiyarta.

Penggunaan panggung atau tidak dalam suatu pertunjukan lebih didasarkan pada interpretasi sutradara terhadap naskah dan juga kebutuhan dari naskah yang dimainkan. Namun secara umum penggunaan panggung dalam suatu pertunjukan teater lebih dikarenakan sebagai batas ruang pertunjukan dan juga agar dapat dilihat oleh penonton secara jelas. Pak Didik Sugiyarta berargumen bahwa panggung merupakan ruang untuk berekspresi, panggung ibarat singgasana bagi seorang pemain, sehingga ada kebanggaan ketika seorang pemain berdiri dipanggung untuk memainkan suatu pertunjukan. Hal ini yang senada juga disampaikan oleh Yogi Swara Manitis Aji yang menganggap panggung adalah ruang sakral yang harus rawat dan digunakan untuk tujuan-tujuan yang mulia (pertunjukan).

Hal yang menarik dan menjadi fokus penelitian ini adalah bahwa pertunjukan-pertunjukan yang mereka tampilkan terkadang menampilkan bentuk-bentuk tradisi yang berkembang di masyarakat Jawa. Tradisi yang mereka tampilkan tersebut memang tidak secara utuh, tetapi dihadirkan sebagai asesoris, seperti wayang kulit, HIK, tokoh-tokoh yang menggunakan pakain batik atau lurik. Bisa juga dalam bentuk permainan, seperti dolanan *cuplak-cuplak suwong*. Dalam bentuk lagu, *gundul-gundul pacul*, *suwe ora jame*, *anoman obong*, ataupun dialog yang menggunakan bahasa Jawa, biasanya dalam adegan *lawakan*. Namun ada juga yang mementaskan satu naskah utuh yang terkait langsung dengan tradisi sebagaimana yang mereka konsepsikan. Seperti *Pasar Gedhe* yang bercerita tentang terbakarnya Pasar Ghede dan mengambil setting di Kota Solo. Selanjutnya adalah naskah *S(a)ujarah* yang berbahasa Jawa bercerita tentang Aji Saka.

Tradisi atau tidaknya suatu pertunjukan ataupun bagian-bagian dari pertunjukan sangat disesuaikan dengan konsepsi mereka mengenai tradisi yang akan dijelaskan pada sub bab selanjutnya. Secara keseluruhan pementasan atau pertunjukan yang dilakukan oleh kelompok-kelompok teater remaja ini lebih

cenderung mementaskan naskah-naskah diluar kehidupan mereka sebagai pelajar atau remaja. Seperti naskah *Sajang Ada Orang Lain* bercerita tentang kehidupan rumah tangga yang berantakan karena perselingkuhan yang disebabkan oleh persoalan ekonomi. Begitu juga dengan naskah *Mencari Taman* yang lebih cocok diperankan oleh siswa-siswa setingkat sekolah dasar ataupun setingkat SLTP karena naskah tersebut bercerita tentang impian, harapan dan gambaran indah masa anak-anak yang mencari ruang bermain dengan memunculkan tokoh-tokoh imajinatif, seperti *peri*, dan hewan yang dapat berbicara.

## **2. Karakteristik kelompok teater Remaja**

Karakteristik yang dimaksud dalam bahasan ini adalah suatu gambaran umum kelompok-kelompok teater di Kota Solo. Hal ini tidak dimaksudkan untuk menggeneralisir karakteristik kelompok teater dengan menafikan ciri khas dari masing-masing kelompok teater. Di sini peneliti melihat kesamaan-kesamaan yang terjadi dari kelompok-kelompok teater tersebut ketika berlangsungnya suatu pertunjukan.

Di Kota Solo setidaknya terdapat sekitar 15 sekolah menengah atas yang menyelenggarakan teater sebagai kegiatan ekstrakurikuler (ekskul). Ke 15 sekolah ini adalah SMAN 1, SMAN 2, SMAN 3, SMAN 4, SMAN 5, SMAN 6, SMAN 7, SMAN 8, SMAN 9, SMA Batik 1, SMA Muhammadiyah 2, SMA Muhammadiyah 4, SMA Santo Yosef, SMK 4, dan SMA Kristen Kalam Kudus, Siswa-siswa yang aktif di teater sekolah tersebut kemudian membentuk kelompok-kelompok teater dengan nama yang berbeda-beda, seperti Teater Biroe (SMA Santo Yoesef), Citra Mandiri (SMAN 2), Teater Dung (SMA Batik 1),

Layaknya organisasi sekolah, kelompok-kelompok teater ini juga mempunyai struktur organisasi dengan pembagian tugas dan wewenang yang jelas. Walaupun dalam kenyataanya struktur tersebut tidak berjalan efektif, karena kegiatan yang mereka lakukan pada dasarnya adalah rutinitas yang selalu

berulang. Selain juga banyak hal-hal yang insidental, seperti mengikuti festival tetater

Kelompok-kelompok teater ini beranggotakan siswa di sekolah tersebut, mulai dari siswa kelas I hingga kelas III. Jumlah anggota dalam satu kelompok rata-rata sebanyak 20-30 orang pelajar. Anggota kelompok yang bersifat eksklusif dalam artian hanya siswa dari sekolah tersebut, bukan berarti kelompok tersebut juga bersifat eksklusif terhadap kelompok teater dari sekolah yang lain. Karena pada dasarnya anggota kelompok teater sekolah tersebut juga merupakan anggota dari kelompok teater lain yang berada di luar institusi sekolah. Seperti Kasih anggota kelompok teater.... (SMAN 4 Surakarta) yang juga aktif di kelompok teater Peron. Begitu juga dengan Bahar yang merupakan anggota kelompok teater Citra Mandiri (SMAN 2) juga aktif di Teater Peron. Hal ini juga dilakukan oleh anggota kelompok teater yang lain tidak hanya di Teater Peron, tetapi juga di teater lain yang berada di luar sekolah, seperti Teater Lungit dan Teater Ruang. Bertemunya anggota-anggota kelompok teater sekolah dalam satu keanggotaan kelompok teater di luar sekolah membuka sekat-sekat eksklusifitas kelompok teater sekolah, sehingga dalam suatu pertunjukan teater yang diproduksi oleh kelompok suatu sekolah tak jarang kita menemukan pemain yang berasal dari sekolah lain. Bahkan hampir dalam setiap pementasan ketika saat melakukan setting panggung teman-teman mereka yang berasal dari sekolah lain juga turut membantu.

Karakteristik lainnya dari teater pelajar tersebut adalah “suporter” pertunjukan. Setiap sekolah mempunyai “suporter” pada saat kelompok teater dari sekolah tersebut tampil. Dua realitas yang sama peneliti jumpai terkait dengan suporter pertunjukan ini. Pertama, pada saat festival sandiwara realis pelajar yang diselenggarakan oleh HIMATIS (Himpunan Mahasiswa Teater ISI Surakarta) yang diikuti oleh 8 sekolah menengah atas yang terdiri dari 4 SMA yang berasal dari Solo dan 4 sekolah lainnya berasal dari luar Solo. Pementasan yang menampilkan peserta dari Solo selalu ditonton oleh banyak orang, bahkan



gedung Teater Kecil yang berkapasitas 300 kursi tidak cukup untuk menampung merupakan siswa dari sekolah yang tampil. Seperti pada saat penampilan kelompok teater Citra Mandiri dari SMAN 2 Surakarta yang dipadati oleh penonton yang sebagian besar adalah siswa sekolah tersebut. Layaknya supporter sepak bola mereka memberikan dukungan dengan cara bertepuk tangan pada saat akan dimulainya pertunjukan dan akhir pertunjukan. Ketika ada adegan yang lucu, seperti di komando serentak mereka tertawa bersama. Hal tersebut juga dilakukan oleh kelompok teater yang lain. Hal yang sama juga peneliti temukan pada saat festival teater berbahasa Jawa yang diselenggarakan di Teater Arena Taman Budaya Jawa Tengah. Bahkan pada saat festival tersebut salah seorang penonton, Barbara Hatley yang juga peneliti teater yang berasal dari Australia, merasa kagum dengan penonton yang menjadi “suporter” untuk sekolah mereka. Fenomena ini tidak ia temukan di negaranya, bahkan juga di Indonesia ketika pertunjukan teater dilakukan oleh kelompok-kelompok teater di luar sekolah. Hadirnya supporter ini tidak hanya pada saat kelompok teater dari sekolah tersebut tampil, tetapi mereka juga terlibat aktif pada saat anggota dari kelompok tersebut ikut terlibat dalam suatu pertunjukan yang diproduksi oleh kelompok teater yang lain. Bahkan dukungan ini juga mereka berikan terhadap alumni dari SMA kelompok teater tersebut. Seperti pada saat pementasan Sajang Ada Orang Lain yang diproduksi dan dimainkan oleh alumni SMAN 4 Surakarta. Pertunjukan yang diselenggarakan di Teater Arena Taman Budaya Surakarta ini penuh sesak oleh penonton yang sebagian besar adalah alumni dan siswa SMAN 4 Surakarta.

Karakteristik lainnya yang merupakan kekuatan dari teater remaja di Kota Solo adalah kemampuan mereka untuk mementaskan dengan menggunakan bahasa Jawa. Tidak banyak kelompok-kelompok teater remaja di Indonesia yang mampu mementaskan pertunjukan dengan menggunakan bahasa daerah, terutama pada pertunjukan yang menggunakan naskah-naskah terjemahan. Tidak hanya pada saat festival teater berbahasa Jawa saja kemampuan mereka

ditunjukkan, namun dalam pementasan-pementasan rutin tak jarang mereka mementaskan dengan menggunakan bahasa Jawa. Seorang teman yang merupakan dosen teater di ISI Padang Panjang kagum dengan kemampuan para pelajar yang dapat mengalihbahasakan dan mewujudkannya dalam pertunjukan dari naskah yang berbahasa Indonesia ke bahasa Jawa. Pernyataan senada juga dilontarkan seorang dosen teater ISI Yogyakarta, bahwa tidak banyak kelompok-kelompok teater remaja di Yogyakarta yang mau dan mampu mementaskan pertunjukan dengan menggunakan bahasa Jawa.

#### **E. Tradisi Dalam Pertunjukan Teater Remaja**

Sebagaimana telah disampaikan pada sub bab terdahulu bahwa para pelaku teater tersebut mempunyai konsepsinya sendiri terhadap tradisi yang didasarkan pada pengalaman mereka. Secara umum mereka sepakat bahwa tradisi adalah sesuatu yang diwariskan dari generasi ke generasi berikutnya, namun perbedaan tersebut muncul ketika tradisi dimanifestasikan dalam kehidupan sehari-hari. Karena apa yang mereka alami dan dekat dengan mereka hal itu yang mereka konsepsikan sebagai tradisi.

Konsepsi-konsepsi mereka terhadap tradisi tersebut, kemudian mereka manifestasikan dalam pertunjukan. Manifestasi tradisi ini dalam pandangan penulis adalah satu upaya untuk memperkuat identitas mereka sebagai orang Jawa yang mereka wujudkan dalam bentuk dialog, properti, kostum dan suasana-suasana pertunjukan yang mereka bangun. Kesemua manifestasi tersebut tentu tidak muncul secara tiba-tiba, ada hal yang terkait dengan pengalaman dan latar belakang historis kehidupan mereka yang mempengaruhi hal tersebut.

Bab ini dilatarbelakangi oleh konsep-konsep mengenai tradisi sebagaimana yang telah dijelaskan pada bab terdahulu, mendeskripsikan hadirnya tradisi dalam pertunjukan teater remaja. Hal ini tentu saja didahului dengan penjelasan mengenai dua hal yang terkait dengan pengalaman mereka sebagai orang Jawa.

Di sini peneliti meminjam istilah yang digunakan oleh Lono Simatupang dalam bukunya *Pagelaran*, yakni disposisi mental dan ketubuhan. Konsepsi ini pada dasarnya adalah untuk mempermudah dalam mengkalsifikasi pengalaman-pengalaman pelaku teater yang membentuk identitas mereka sebagai orang Jawa.

### **1. Disposisi Mental**

Kemudahan mereka melakukan adaptasi terhadap naskah ini dikarenakan dua hal yakni disposisi mental dan kekayaan ketubuhan mereka. Disposisi mental merupakan kecenderungan yang bertahan dalam pikiran seseorang yang mendasari keadaan mental. Hal ini dipengaruhi oleh berbagai sejarah yang dilaluinya, yang menghasilkan keyakinan, keinginan, pengetahuan, kenangan, kemampuan, kekuatan, keterampilan, kebiasaan, obsesi dan lain sebagainya. Dengan kata lain disposisi mental ini terkait dengan alam pikir, rasa dan emosi yang ada di dalam diri seseorang (Simatupang, 2013:10). Proses rekonstruksi tradisi dalam pertunjukan ataupun aktifitas kelompok teater remaja sangat ditentukan oleh disposisi mental para pelaku. Disinilah kita melihat ada keterkaitan yang kuat antara definisi tradisi yang mereka gunakan dengan hadirnya suatu tradisi dalam pertunjukan. Karena tradisi yang mereka konsepsikan merupakan implementasi dari disposisi mental yang mereka alami.

Secara umum ada beberapa hal yang mempengaruhi seseorang untuk melakukan kecenderungan-kecenderungan. Pertama adalah latar belakang sejarah pelaku teater remaja baik dari sutradara, pelatih ataupun pemain dan anggota kelompok teater. Sejarah disini terkait dengan proses belajar kebudayaan sebagaimana yang dijelaskan oleh Koentjaraningrat yakni inkulturasi, sosialisasi dan enkulturasi (Koentjaraningrat, 2009) tradisi dalam perkembangan kehidupannya. Karena setiap individu dalam keluarga Jawa di didik dengan pemahaman konsepsi yang kuat terhadap tradisi yang mereka lakukan. Pemahaman dalam konteks ideal masyarakat Jawa ini dapat kita rujuk

pada sirkulasi ritual masyarakat Jawa yang terpusat pada slametan sebagaimana yang digambarkan secara gamblang oleh Clifford Geertz dalam bukunya *Abangan, Santri, Priyai dalam masyarakat Jawa* (1981). Artinya bahwa individu-individu dalam masyarakat Jawa dalam proses pembentukannya sebagai manusia dewasa didekatkan pada tradisi yang dimulai sejak awal mula pembentukannya di dalam rahim yakni melalui proses *mitoni* (upacara pada umur kehamilan 3 bulan) hingga upacara kematian (Geertz, 1981). Proses pembentukan tradisi ini semakin menguat dengan proses sosial yang mereka alami. Keterlibatan mereka di masyarakat dengan berbagai aktifitas-aktifitas bersama yang mereka lakukan memperkaya keragaman aktifitas tradisi yang mereka alami. Seperti bentuk-bentuk *dolanan* (permainan) untuk anak-anak yang hanya dapat dilakukan secara bersama-sama. Begitu juga dengan nyanyian-nyanyian dalam bahasa Jawa, pada dasarnya didapatkan ketika bersosialisasi di lingkungan mereka tinggal.

Sejarah pembentukan kebudayaan dalam diri individu-individu orang Jawa khususnya kalangan remaja yang menjadi bahasan dalam penelitian ini menjadi sumber generis mereka dalam menunjukkan tradisi dalam konteks kekinian. Seperti yang dilakukan oleh Luna Kharisma ketika dia mempersiapkan untuk pertunjukan naskah *Mencari Taman*. Munculnya *dolanan cuplak-cuplak suwong*, ular naga, lagu *rembulane*, karena sejarah kehidupan yang dia alami. Dia membayangkan bentuk-bentuk permainannya pada masa anak-anak dan lagu yang sering dia nyanyikan sebagai bentuk kegembiraannya. Begitu juga dengan Pak Didik Panji yang memasukkan unsur tradisi *ha-na-ca-ra-ka* dan unsur-unsur dasar tari klasik Jawa pada saat latihan, karena dia ingin mengenalkan unsur-unsur tradisi bagi kalangan remaja. Di samping juga dikarenakan pembentukan pribadinya yang selalu didekatkan dengan unsur-unsur tradisi walaupun tidak secara keseluruhan. Nissa Anggraini alumni kelompok teater SMA 4 yang saat ini menjadi mahasiswi semester I Program Studi Teater ISI Surakarta juga memberikan argumen yang sama. Dari sini kita memahami bahwa sejarah yang

mereka alami mengendap dalam pikiran mereka dan menjadi memori-memori yang siap divisualisasikan dalam pertunjukan-pertunjukan di panggung.

Namun pembentukan tradisi yang secara terus menerus dilakukan adalah bahasa Jawa, dalam konteks keluarga Jawa, bahasa memainkan peranan penting untuk menyebut, mengidentifikasi, membentuk strata dan memperkenalkan sistem kekerabatan. Penggunaan bahasa yang dilakukan secara inten baik dalam lingkungan keluarga ataupun dalam bermasyarakat membentuk ciri-ciri pelafalan yang dapat dibedakan secara jelas dengan masyarakat lain. Oleh karenanya aksi-aksi spontan (improvisasi) di panggung lebih mudah disampaikan dalam bahasa Jawa. Seperti pada pertunjukan Pasar Gedhe yang dilakukan oleh siswa-siswa SMA 7, kata “blegedhes” yang merupakan bentuk ekspresi dari ketidaksukaan terhadap sesuatu, sangat sering sekali diucapkan.

Argumen-argumen di atas menegaskan bahwa sejarah yang dilalui seseorang dalam waktu yang cukup lama membentuk alam pikir, rasa, emosi yang ada dalam diri seseorang. Hal inilah yang terjadi ketika suatu bentuk atau bagian kecil dari tradisi muncul dalam suatu pertunjukan, walaupun naskah yang dimainkan bukan naskah yang berbasis tradisi.

Kedua adalah pengalaman, pengalaman yang dimaksud di sini adalah keterlibatan mereka secara empirik terhadap aktifitas tradisi yang mereka saksikan. Sebagian besar anggota teater remaja ini mempunyai pengalaman yang sama terhadap teater tradisi yakni keterlibatan mereka sebagai penonton dalam suatu pertunjukan teater tradisi seperti ketoprak, wayang orang, ataupun wayang kulit. Keterlibatan mereka secara inten dalam pertunjukan teater-teater modern menggugah keingintahuan mereka terhadap pertunjukan teater tradisi, setidaknya inilah yang diungkapkan oleh Fadholi dan Bahar, anggota kelompok teater Cimen, Citra Mandiri SMA 2 Surakarta. Karena menurut mereka terdapat keunikan dari pertunjukan-pertunjukan yang berbasis tradisi mulai dari kostum yang digunakan, dialog, alur cerita, dan artistik.

## 2. Ketubuhan

Kedua adalah ketubuhan yakni kondisi fisik dan posisinya dalam lingkungan fisik. Menurut Anthony Synnott (2007) tubuh manusia tidak akan terlepas dari kehidupan sosial yang mempunyai lingkungan fisik dan non fisik. Lingkungan fisik terkait dengan interaksi material antar tubuh-tubuh manusia, sehingga membentuk kategori-kategori sosial dari tubuh, seperti tubuh anak-anak, tubuh dewasa, tubuh laki-laki, tubuh perempuan dan lain sebagainya. Lingkungan non fisik terkait dengan konsepsi-konsepsi yang berkembang di masyarakat, kebudayaan, agama dan sistem nilai yang mempunyai konsep-konsepnya sendiri tentang tubuh. Namun ini tidak berarti bahwa interaksi tubuh dengan lingkungan fisik atau non fisik berjalan sendiri-sendiri, keduanya berjalan beriringan dan timbal balik, karena kedua lingkungan tersebut menjadi bagian integral dari tubuh manusia.

Dalam dunia teater kondisi fisik dan posisi tubuh dalam lingkungan fisik membentuk elastisitas tubuh dalam ruang-ruang pertunjukan. Elastisitas tubuh disini tidak hanya diartikan secara spesifik kelenturan sebagaimana penari atau pesenam, namun elastisitas disini adalah kemampuan tubuh dalam menyesuaikan berbagai bentuk pertunjukan. Tubuh teater juga dimaksudkan membangun kepekaan rasa natural terhadap ruang, peran dan waktu, sehingga tubuh tidak kaku atau bahkan melakukan perlawanan terhadap peran yang dimainkan.

Secara umum tubuh para pelaku teater remaja di Kota Solo terbentuk dalam ruang-ruang tradisi Jawa, baik dalam lingkungan keluarga, sekolah ataupun lingkungan sosial. Mereka mengalami secara langsung aktifitas-aktifitas tradisi yang berlangsung dalam ruang-ruang tersebut. Baik dalam bentuk serimonial, ritual, ataupun aktifitas sehari-hari. Walaupun harus diakui bahwa dikalangan remaja tubuh-tubuh muda yang secara generik terbentuk dari tradisi juga melakukan peran-peran eksistensi diri dalam panggung modernitas. Mereka juga mengikuti *fashion style*, gerak tubuh, cara bicara dan ekspresi anak-anak



muda sekarang. Karena keniscayaan globalisasi membuat mereka dengan sangat mudah mengadaptasi berbagai *trend* yang berkembang. Dalam konteks inilah mereka melakukan negosiasi-negosiasi antara tubuh tradisi yang sudah terenkulturasi pada diri mereka dengan budaya global yang mereka adaptasi.

Tubuh tradisi Jawa adalah tubuh yang lembut penuh dengan pranata-pranata sosial yang berdasarkan pada umur dan strata sosial. Seperti tubuh priyai yang lemah lembut, syarat dengan tata krama dan yang utama adalah bahwa tubuh dalam konteks tradisi Jawa bersifat mistik dan simbolik. Hal inilah yang digambarkan oleh Geertz (1981) ketika dia mendeskripsikan slametan dalam siklus hidup masyarakat Jawa. Mistifikasi tubuh dalam konteks masyarakat Jawa tersebut berlangsung sejak berada di dalam kandungan ketika berumur tujuh bulan (*tingkeban*), upacara kelahiran (*babaran*), lima hari setelah kelahiran (*pasaran*), hingga kematian yang juga masih diiringi dengan beberapa upacara slametan. Ritual dalam siklus kehidupan masyarakat Jawa tersebut membentuk kekayaan tubuh akan tradisi yang sekaligus juga membentuk disposisi mental pendukung kebudayaannya, dalam hal ini adalah kalangan remaja yang terlibat aktif dalam kelompok teater yang berada disekolah-sekolah. Dengan kata lain bahwa tubuh Jawa yang melekat pada diri mereka adalah tubuh-tubuh yang kaya dengan aktifitas ritual, walaupun tidak dapat dipungkiri bahwa ada sebagian dari masyarakat Jawa yang menolak tindakan-tindakan ritual tersebut. Namun hal ini tidak berarti bahwa mereka tidak mengenal tradisi yang terkait dengan siklus hidup, karena habitat budaya dimana mereka tinggal membiasakan aktifitas-aktifitas ritual tersebut dalam siklus hidup masyarakat Jawa. Setidaknya dari wawancara yang dilakukan terhadap 15 responden yang merupakan anggota dari kelompok-kelompok teater yang ada di kota Solo 11 orang yang pernah mengikuti ritual-ritual slametan tersebut dan 4 orang yang tidak pernah mengikuti.

Pengalaman empirik juga dapat dilihat dari keterlibatan mereka baik secara langsung ataupun tidak terhadap berbagai aktifitas tradisi yang berlangsung di

Kota Solo. Solo sebagai kota budaya dan ruhnya budaya Jawa “*Solo the Spirit of Java*” memerankan banyak kegiatan yang berbasis tradisi, baik dalam bentuk pertunjukan, ornamen yang menghiasi kota Solo, nilai-nilai yang mencoba untuk ditanamkan dengan adanya sebutan “wong Solo ataupun cah Solo”. Semua *spactacle* yang dihadirkan oleh pemerintah ataupun masyarakat yang menghiasi kota solo tersebut membangun image masyarakat Solo akan identitas kebudayaan mereka yang berbasis pada tradisi Jawa.

Tradisi yang dihadirkan memang terkesan tendensius karena sarat dengan kuasa pusat atas tradisi pinggiran yakni tradisi agung atau seni alus yang menjadi identitas keraton solo sebagai pusat pembentukan dan pengembangan tradisi Jawa. Seperti batik, wayang, gamelan dan lakon (Geertz, 1981 :305, Soemardjo, 1997: 24-37) yang dibedakan dengan seni rakyat istilah Jacob Soemardjo atau seni kasar dalam istilah Clifford Geertz, seperti *ludruk*, *ketoprak*, dan *tledak*. Hal ini dapat difahami karena di kota inilah kebudayaan atau tradisi tersebut di produksi dan secara kelembagaan Keraton Solo mempunyai otoritas untuk menghadirkan tradisi dengan berbagai macam ragam bentuk, baik dalam bentuk kesenian, ritual, hiburan ataupun mistik. Oleh karena itu dominasi tradisi atau kesenian alus terasa sangat kuat di Kota Solo.

Konstruksi keraton terhadap tradisi ini membentuk suatu anggapan umum terhadap tubuh masyarakat Jawa yakni tubuh yang gemulai, lembut, *ayu* untuk kalangan perempuannya. Tubuh laki-laki adalah tubuh yang *ngebagusi*, gagah, tenang, dan kharismatik. Hal ini melekat dalam memori masyarakat Jawa yang kemudian mereka implementasikan dalam berbagai bentuk aktifitas, salah satunya adalah dalam pertunjukan teater. Pengamatan peneliti pada saat Festival Sandiwara Realis Pelajar yang diselenggarakan oleh Himpunan Mahasiswa Prodi Teater ISI Surakarta dan Festival Teater Jawa yang diselenggarakan oleh Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Solo menunjukkan bahwa image tentang lelaki dan wanita Jawa tersebut sangat sering diperagakan oleh para pemain teater.

Penjelasan singkat di atas menegaskan bahwa proses enkulturasi (Koentjaraningrat, 2009:189) tradisi dalam tubuh pelaku teater tersebut berlangsung lama yakni seiring dengan hadirnya individu-individu tersebut di dunia. Oleh karena individu-individu tersebut dapat menyesuaikan sikap dan alam pikirnya dengan adat istiadat, sistem norma dan peraturan hidup. Karena panjangnya proses yang dilakukan tradisi tersebut membudaya dalam diri individu bersangkutan. Sikap dan tindakan yang berbasis tradisi tersebut akan muncul secara otomatis baik disadari ataupun tidak oleh individu tersebut. Hal inilah yang banyak terjadi dikalangan remaja dimulai melalui proses latihan yang kemudian dimapankan dalam suatu pertunjukan.

Selain terkait dengan pengalaman individu, pemaparan tradis dalam tubuh pelaku teater remaja di Kota Solo ini juga diperkuat dengan peran pelatih atau sutradara. Setidaknya ada tiga hal yang dilakukan oleh pelatih ataupun sutradara yang berkontribusi terhadap pentradisian tubuh pelaku teater.

Pertama adalah melalui latihan rutin yang mereka lakukan dengan menggunakan instrumen tradisi. Pak Didik misalnya yang selalu memberikan latihan dasar vokal dengan cara mengucapkan *ha- na- ca- ra- ka* yang merupakan huruf-huruf dasar dalam bahasa Jawa kuno. Selain itu kelompok-kelompok teater SMA yang di latih oleh Didik Panji juga menggunakan *geguritan-geguritan* dalam latihan olah vokal. Hal ini dimaksudkan untuk memperkaya artikulasi, elastisitas dan power dalam olah vokal, terutama ketika menggunakan naskah-naskah tradisi. Menurutnya tidak semua orang Jawa, terutama kalangan remaja yang lebih banyak menggunakan bahasa *gaul*, dapat mengartikulasikan secara jelas pengucapan-pengucapan dalam bahasa Jawa. Karena artikulasi inilah yang menjadi media untuk menyampaikan pesan dari kata atau kalimat yang diucapkan oleh aktor.

Di samping itu latihan yang dilakukan juga menggunakan gerak-gerak dasar tari Jawa. Seperti cara dalam mengangkat kaki, gerak tangan, bahu, dan anggota tubuh lainnya. Karena menurut Pak Didik, gerak-gerak tari Jawa tersebut

memerlukan energi yang cukup besar. Geraknya terkesan lamban namun memerlukan ketelitian dan kondisi fisik yang kuat, sehingga stamina pemain dapat terkontrol dengan baik. Selain itu, gerak-gerak dasar tari Jawa ini memuat makna yang terkait dengan tata nilai dan kehidupan masyarakat. Latihan olah tubuh dengan menggunakan gerak dasar tari Jawa ini juga dimaksudkan untuk membekali anggota teater terhadap kesenian tradisi. Karena teater yang berbasis pada tradisi tidak akan lepas dari tari-tarian.

Kedua, dengan melakukan survey lapangan yang disesuaikan dengan naskah. Pada saat survey, anggota atau pemain disuruh untuk mengamati berbagai peristiwa dan tingkah laku yang terjadi di masyarakat. Seperti pada saat pementasan Pasar Gedhe yang disutradarai oleh Didik Panji, para pemain diharuskan melakukan pengamatan berbagai aktifitas para penjual dan pembeli serta tokoh-tokoh yang berperan penting dalam kehidupan di pasar. Mereka menangkap gosip-gosip para penjual, dan mereka menangkap cerita mengenai *dhemit* atau *dhanyang* yang dianggap menguasai Pasar Ghede.

Ketiga adalah ketika mereka menggarap naskah-naskah tradisi. Naskah-naskah yang berbasis tradisi disini adalah naskah-naskah yang berbahasa Jawa, dan terkait erat dengan konteks budaya Jawa. Bentuknya bisa dalam pertunjukan ketoprak ataupun drama-drama modern. Informasi yang peneliti peroleh dari para pelatih teater, bahwa mereka belum pernah mementaskan ketoprak, namun dari anggota-anggota binaan mereka terkadang ada yang diminta untuk ikut main dalam pertunjukan ketoprak. Penggarapan naskah-naskah yang berbasis tradisi tersebut memperkaya pengetahuan dan memperkuat enkulturasi kebudayaan Jawa pada diri mereka. Karena disini mereka diharuskan memahami konteks budaya dari naskah tersebut. Salah satu contohnya adalah naskah *sedhumuk Bathok Sedari bumi* yang mengisahkan tentang perebutan letak batas petak sawah dua saudara. Perubahan batas yang ditandai dengan *kalen* (kali yang digunakan sebagai jalur air untuk mengairi sawah) menyebabkan kedua saudara tersebut saling bunuh dan kedua-duanya mati. Dialog yang

menggunakan bahasa Jawa memperkuat karakter tokoh dalam konteks budaya Jawa, yakni bagaimana perdebatan antar dua saudara tersebut mengenai batas tanah yang harus dibarengi dengan *rasa* tentang kepemilikan tanah bagi orang Jawa. Karena stratifikasi dalam penggunaan bahasa Jawa yang disesuaikan dengan umur dan status sosial mempunyai tingkat *rasa*, baik dalam artian *feeling* ataupun *meaning* (Geertz, 1992:61), yang berbeda.

#### **F. Tekstur Pertunjukan**

Melalui dua media dari tubuh manusia, tradisi diwujudkan dalam berbagai bentuk pada suatu pertunjukan teater. Untuk melihat bagaimana tradisi dipersonifikasikan dalam pertunjukan tersebut, peneliti menggunakan pendekatan tekstur pertunjukan. Pendekatan ini merupakan satu dari dua bidang kajian dramaturgi dari Kernodle yakni struktur dan tekstur. Menurut Kernodle tekstur pertunjukan teater di bagi dalam tiga ranah yakni dialog, musik (suasana) dan penonton/*spactacle*. Ketiga unsur tersebut muncul dalam suatu kesatuan pertunjukan.

Untuk melihat bagaimana tekstur pertunjukan teater remaja, peneliti memfokuskan pada dua festival teater remaja yang diikuti oleh pelajar sekolah menengah atas di Surakarta dan sekitarnya yakni Festival Sandiwara Realis Pelajar (FSRP) dan Festival Teater Berbahasa Jawa yang keduanya diselenggarakan di Kota Solo. Pertama adalah Festival Sandiwara Realis Pelajar (FSRP) merupakan acara tahunan yang diselenggarakan oleh Himpunan Mahasiswa Teater ISI Surakarta (HIMATIS). Festival ini menggunakan naskah-naskah realis yang sudah ditentukan oleh panitia dan berbahasa Indonesia. Hal ini digunakan untuk melihat bagaimana tradisi tersebut muncul dalam suatu pertunjukan melalui naskah-naskah yang tidak berbasis tradisi. Kedua, adalah Festival Teater Berbahasa Jawa, dalam festival ini peserta diberi kebebasan untuk memilih naskah, namun dalam pertunjukan dialog-dialog yang dilakukan

harus berbahasa Jawa, walaupun naskah tersebut ditulis dengan menggunakan bahasa Indonesia.

Berdasarkan pada dua bentuk festival tersebut, peneliti mengklasifikasi sesuai dengan elemen-elemen dalam tekstur pertunjukan. Hal ini tentu saja tidak dapat dilepaskan dari disposisi mental dan ketubuhan para pemain teater sebagaimana yang telah peneliti sampaikan diatas. Bahkan hal ini juga terkait dengan konsepsi-konsepsi mereka mengenai tradisi, sebagaimana yang telah peneliti paparkan di bab terdahulu.

### **1. Dialog**

Dialog-dialog dalam pertunjukan teater remaja menegaskan kehadiran tradisi dalam pertunjukan teater remaja. Hal ini terkait dengan pembudayaan (enkulturasi) tradisi-tradisi kebudayaan Jawa terhadap individu-individunya telah berlangsung sejak dini. Karena lingkungan keluarga batih (*nuclear family*) dan keluarga luas (*extended family*) menginternalisasikan tradisi secara kuat kepada anggota keluarganya. Dalam kehidupan sehari-hari penggunaan bahasa Jawa sangat dominan dilakukan oleh masyarakat Solo, sehingga *logat* bahasa Jawa yang memberikan banyak tekanan pada konsonan “d” dan perbedaan pelafalan vokal “e” seperti pada contoh pada kata “*kethok*” (yang berarti kelihatan) dan “*Kethok*” (yang berarti memotong) dapat dimaknai secara jelas.

Pada saat FSRP, dialog yang menggunakan bahasa Indonesia terasa sangat *njawani* karena alunan kata dan penekanan-penekanan pada huruf-huruf tertentu. Hal ini membantu pada pembentukan nada dan suasana kemungkinannya yang merupakan salah satu dari enam fungsi dialog yang disampaikan Yudiaryani (Yudiaryani, 1999:362). Seperti pada saat pementasan naskah Awal dan Mira karya Putu wijaya yang dipentaskan oleh SMA 6 Surakarta. Tokoh lelaki berbaju biru dan berbaju putih yang menggambarkan tokoh berandalan dengan bebas memainkan dialog-dialognya dengan logat-logat Jawa, sebagaimana kalangan berandalan yang melakukan apa saja agar dia mendapat



perhatian. Pemain yang merupakan orang Jawa memilih memainkan kata-kata dalam dialog tersebut. Tekanan yang berlebihan pada huruf-huruf tertentu untuk menunjukkan “sangat” atau lebih dari biasanya atau alunan/cengkok kata menjadi suatu harmoni kehadiran tradisi dalam pertunjukan teater modern. Pemain juga secara bergantian menggunakan logat-logat tertentu dalam rumpun bahasa Jawa dalam dialog yang berbahasa Indonesia, seperti logat Banyumasan, Solo, Malang, dan juga Maduran. Hal ini membangun suasana humor dalam pertunjukan tersebut dan ternyata penonton merespon adegan tersebut secara cepat. Artinya, bahwa pesan humor di dalam adegan tersebut difahami oleh penonton.

Pada konteks ini dialog menegaskan karakter tokoh, artinya logat Jawa yang digunakan oleh pemain yang memerankan pemuda berbaju biru untuk mengkonstruksi karakter tokoh sebagai berandalan dalam konsep pemahaman masyarakat Jawa. Karena salah satu identifikasi umum masyarakat terhadap kaum yang dianggap berandalan dalam konteks masyarakat Jawa adalah ketidaktaatan mereka terhadap aturan menggunakan bahasa, baik dari strata bahasa, kata atau kalimat yang mereka gunakan, termasuk disini adalah kata-kata yang *saru* dalam bahasa Jawa. Dalam lakon tersebut memang si pemain tidak menggunakan bahasa Jawa, namun permainan logat atau dialek Jawa yang diucapkan menegaskan hal tersebut.

Pada saat festival teater berbahasa Jawa unsur-unsur tradisi yang dihadirkan terasa semakin kompleks. Seluruh pemain menggunakan bahasa Jawa dengan berbagai tingkatan. Dialog-dialog yang menggunakan bahasa Jawa mereka lafalkan secara fasih. Tidak hanya itu gerak tubuh, tangan, gelengan kepala, dan bentuk mulut menyertai setiap dialog yang diucapkan oleh pemain. Di sini peneliti mengklasifikasikan beberapa bentuk dialog.

Pertama dialog antara orang tua dan anak yang juga dapat kita setarakan dengan dialog yang berjenjang baik karena perbedaan umur ataupun karena perbedaan status dan peran. Dalam konsep masyarakat Jawa perbedaan umur

menentukan *unggah-ungguh* (bentuk sopan santun), terutama kepada orang yang masih mempunyai hubungan genetis. Dialog yang dilakukan biasanya didominasi oleh orang tua dan si anak hanya tertunduk diam yang disertai dengan anggukan kepala sebagai tanda mengerti, dan atau setuju. Seperti dialog antara Surti dengan ibunya dalam naskah *Kukot* yang dimainkan oleh SMK Batik 1 menunjukkan *unggah-ungguh* dalam budaya Jawa. Ketika berdialog dengan ibunya, sesekali dia merapikan letak makanan atau tempat makanan namun tetap dengan nada suara yang rendah.

Kedua adalah dialog yang setara baik antar sahabat ataupun dengan saudara. Bahasa yang digunakan secara bergantian antara *kromo inggil* dan *ngoko*, sesuai dengan konteksnya. Pada bentuk dialog yang kedua ini tubuh mengikuti gerak bicara sehingga nuansa keakraban sangat kental antar orang yang berdialog.

Ketiga adalah dialog yang emosional sebagaimana yang ditunjukkan oleh kelompok teater dari SMAN 7 Surakarta dengan judul naskah *Sedumuk Bathok Sedhari Bumi*. Perkelahian antara Margono dan Suwardi karena Suwardi merubah alur air sungai dan menggunakan beberapa meter lahan persawahan Margono. Dialog dengan tingkat emosi yang tinggi dari kedua tokoh tersebut tetap menghargai jenjang perbedaan umur, seperti masih menggunakan sebutan *kang*. Margono yang umurnya lebih muda dari Suwardi masih tetap menggunakan kata-kata yang sesuai dengan posisinya dalam pertengkaran tersebut, walaupun pada akhirnya kedua saudara tersebut saling bunuh.

Dalam konteks ini kita memahami bahwa bahasa Jawa dengan kekhasan alunan dan logatnya mengalami proses reproduksi dalam dunia pertunjukan teater. Bahasa Jawa dengan penggunaan yang berjenjang (*ngoko-krama*) dan terstratifikasi dalam kategori sosial dan budaya merupakan konstruksi awal pembentukan bahasa Jawa. Moedjanto menjelaskan bahwa perbedaan dalam penggunaan *ngoko-kromo* dalam bahasa Jawa ini pada dasarnya difungsikan untuk membangun penjarakan sosial (*social distance*) pada masa pembentukan

awal kekuasaan Mataram (Modjanto, 1987:42-45). Penjarakan sosial ataupun individu yang direpresentasikan melalui bahasa, dikalangan remaja cenderung untuk diabaikan. Mereka cenderung menggunakan bahasa-bahasa yang sesuai dengan *style* kehidupan mereka. Salah satunya adalah bahasa *gaul* yang tidak memberikan jarak antar orang yang berdialog, bahkan bahasa ini cenderung untuk mendudukan lawan bicara dalam drajat yang sama. Dalam kesehariannya, para pemain yang merupakan anak-anak remaja berusaha semaksimal mungkin untuk menghilangkan logat-logat yang telah menubuh di dalam diri mereka karena berkembangnya bahasa *gaul* yang menjadi *mainstream* dikalangan remaja. Hal ini tentu saja diikuti dengan gerak tubuh dan gaya berpakaian mereka yang cenderung sama.

Pada konteks yang ketiga ini kita dapat memahami bahwa dialog yang dilakukan antara Suwardi dan Margono mengarah pada konflik. Dialog-dialog tersebut telah mengkonstruksi budaya Jawa yang selama ini banyak dilupakan oleh masyarakat Jawa itu sendiri. Konflik yang terjadi dalam anggota suatu keluarga Jawa lebih banyak disebabkan oleh tanah baik yang terkait dengan warisan ataupun karena penguasaan aset. Dalam naskah tersebut asal konflik tersebut dikonstruksi dalam bentuk perubahan batas kepemilikan tanah. Menggeser sejengkal tanah sama dengan mengambil alih kepemilikan tanah. Karena melalui tanah inilah orang Jawa membangun mitos, cerita, sejarah, dan norma-norma sosial.

Hadirnya bahasa Jawa dalam pertunjukan teater remaja, ataupun dalam latihan-latihan yang dilakukan oleh suatu kelompok teater dapat dilihat sebagai suatu proses penguatan identitas Jawa yang berbasis pada tradisi. Ada dua cara yang mereka lakukan. Pertama adalah dengan menggunakan dua bahasa yang berbeda yakni bahasa Indonesia dan Bahasa Jawa dalam satu kalimat atau dialog. Termasuk di sini adalah pada naskah-naskah realis yang seharusnya pemain mengikuti konvensi yang sudah ditentukan. Penggunaan dialog seperti ini biasanya untuk membangun suasana humor. Kedua adalah dengan membuat

tekanan yang lebih pada suatu kata atau kalimat sesuai dengan logat dan alunan bahasa Jawa. Bahkan untuk suatu pertunjukan *stressing* pada huruf atau kata tersebut dilakukan secara berlebihan.

Kedua cara yang dilakukan tersebut menegosiasikan kategorisasi dan hirarki penggunaan bahasa Jawa di dalam ruang kesetaraan antar individu yang berkomunikasi. Bahasa Jawa yang merupakan cermin dari kemapanan dan suasana harmoni sebagaimana langgam-langgam Jawa di konstruksi untuk kepentingan-kepentingan humoris pemain teater. Di sisi lain konstruksi yang ingin dihadirkan dari dialog yang mengabungkan bahasa Jawa dan Bahasa Indonesia adalah bahwa bahasa Jawa sangat adaptif terhadap berbagai bentuk kutur bahasa yang berkembang kemudian. Karena bahasa Jawa yang berkembang di masyarakat agraris tentu lebih mementingkan harmoni dan kemapanan, sehingga alunan nada ketika berbicara cenderung datar. Kalaupun ada perubahan riak tinggi rendah suara tidaklah terlalu signifikan. Bagi kalangan muda, bahasa Jawa yang sarat pakem dan hirarkis tersebut dapat dengan mudah beradaptasi melalui kedua cara diatas. Di samping itu, adaptasi tersebut juga dapat kita lihat dalam konteks budaya pasar, dimana budaya agraris dapat dengan mudah masuk kedalam budaya pasar yang memperhitungkan produktifitas dan kreatifitas. Artinya bahwa dialog-dialog dalam bahasa Jawa yang diikuti dengan “kesunyian” gerak tubuh, ketika digunakan oleh kalangan remaja yang sarat dengan budaya *gaul* menjadi begitu “riang” dan “ramai”.

Peruntukan humor atau lelucon ketika menggunakan bahasa Jawa pada kedua festival teater tersebut pada dasarnya tidak jauh berbeda dengan pertunjukan ketoprak yakni dengan membuat plesetan dan permainan-permainan kata secara spontan. Biasanya permainan kata tersebut terkait dengan sesuatu yang menggejala di kalangan remaja atau di masyarakat umum, seperti kalimat *okelah kalau begitu*, dengan menggunakan logat Banyumasan yang kental. Pada pertunjukan *Kukot* yang dipentaskan oleh siswa SMA Batik 1

kurang lebih mengulang kata *kandhani ra yoo..*<sup>2</sup> sebanyak 20 kali. Ketika pemain mengucapkan kalimat tersebut, pemonton secara spontanitas tertawa.

Dari gambaran diatas yang patut dihargai adalah bahwa tradisi yang dihadirkan oleh pelajar cenderung untuk mengembalikan pada konsep-konsep ideal kebudayaan Jawa. Seperti yang tampak dari dialog-dialog dan ekspresi tubuh yang ditunjukkan oleh pemain, walaupun dari beberapa komentar penonton, terutama teatrawan Kota Solo bahwa bahasa yang mereka gunakan baru bersifat artifisial. Mereka fasih dalam berbahasa Jawa baik dari intonasi, diptong, dan cengkok kata atau kalimat dalam bahasa Jawa yang digunakan. Ritme dialog yang berubah-ubah sesuai dengan karakter dan psikologi yang dimainkan tidak mengganggu pelafalan mereka dalam berbahasa Jawa, sedikit sekali kesalahan-kesalahan dialog yang mereka lakukan. Namun, *rasa* yang menjadi inti dalam bahasa Jawa belum menjadi bagian yang integral dari dialog yang mereka ucapkan. Dengan kata lain bahwa penggunaan bahasa Jawa dalam pertunjukan-pertunjukan tersebut lebih terfokus pada bentuk formalnya dan belum masuk pada sisi estetis dari bahasa Jawa.

Penjabaran singkat mengenai dialog diatas, menjelaskan bahwa sebagai bangunan naskah drama, dialog juga bertujuan untuk merangkai cerita, menumbuhkan konflik dan pengembangan perwatakan tokoh. Ketiga tujuan tersebut dibangun dengan memanfaatkan unsur-unsur tradisi yang telah menubuh dalam diri pemain. Karena dialog dalam konteks budaya Jawa terikat dengan aturan-aturan pakem budaya tersebut. Ketika bahasa-bahasa tersebut dihadirkan dipanggung yang lepas dari berbagai bentuk pakem menjadi hiburan tersendiri bagi masyarakat.

## 2. Mood

---

<sup>2</sup> Kalimat ini adalah terjemahan dari kasi tau gak ya... yang merupakan bahasa dalam salah satu iklan komersial di televisi.

Pembentukan *mood* dalam suatu pertunjukan biasanya di dukung oleh musik yang digunakan untuk membangun suasana. Pertunjukan teater remaja di Kota Solo banyak sekali yang menggunakan musik-musik yang berbasis tradisi, baik dari alat musik yang digunakan ataupun nada-nadanya. Terkadang ada juga yang menggunakan tembang-tembang Jawa.

Pementasan Mencari Taman yang dilakukan oleh beberapa Sekolah Menengah Atas yang ada di Kota Solo sangat kental sekali menunjukkan suasana-suasana yang dibangun didasarkan pada konsep tradisi. Pilihan-pilihan lagu anak-anak sebagian besar menggunakan lagu-lagu Jawa, seperti lagu *rembulane*. Para pemain yang terlibat dalam pementasan tersebut merasa mendapatkan sesuatu yang baru. Karena mereka pernah mendengar atau menonton bentuk permainan yang diiringi dengan nyanyian tersebut. Alfiyah, siswa SMAN 2 Surakarta, mengaku baru pertama kali memainkan *dolanan* yang disertai nyanyian. Hal yang sama juga disampaikan oleh Tika, siswa SMAN 4 Surakarta. Mereka juga mempunyai anggapan yang sama mengenai *dolanan* tersebut bahwa *dolanan* mengakrabkan mereka dengan teman-teman yang main dalam pertunjukan tersebut.

Dalam konteks pertunjukan suasana yang terbentuk melalui *dolanan* disertai nyanyian memperkuat pemahaman dan penjiwaan pemain terhadap naskah mencari taman. Karena taman bermain seperti itulah yang hilang dari kehidupan anak-anak seperti mereka. Kehadiran teknologi merubah pola-pola bermain yang bersifat komunal dengan media ruang yang luas dan harus didukung dengan lingkungan, berganti dengan mainan yang individualistik dan cukup dengan kamar sempit. Hal ini semakin diperparah dengan percepatan pembangunan gedung dan sarana transportasi yang telah mengambil ruang bermain anak-anak. Taman bermain mereka yang sebenarnya adalah pada ruang tradisi hal itulah yang mencoba untuk dihadirkan oleh Yogi Swastika Aji, sutradara, dan Luna Kharisma sebagai penata gerak pertunjukan Mencari Taman.



Oleh karenanya mereka menghadirkan dolanan dan nyayian yang berbasis pada tradisi Jawa.

Penafsiran sutradara terhadap naskah yang memanfaatkan sumber-sumber tradisi tersebut, secara gamblang dapat difahami oleh pemain yang kesemuanya adalah siswa Sekolah Menengah Atas di kota Solo. Hal ini dikarenakan secara ketubuhan dan mental mereka telah siap menerima unsur-unsur tradisi yang mereka anggap sesuatu hal yang baru. Oleh karenanya ketika mereka mendapatkan sesuatu yang belum mereka alami dengan cepat mereka dapat beradaptasi dengan aktifitas tersebut, sebagaimana yang disampaikan oleh Tara dan Tika di atas.

Pembentukan suasana ini juga di dukung oleh instrumen musik yang merujuk pada gending-gending Jawa, walaupun alunan bunyi gending tersebut keluar dari suara keyboard dan gitar. Hadirnya alunan-alunan musik Jawa ini membawa imajinasi kita pada suasana yang ingin dikondisikan oleh sutradara. Seperti pada saat Kasih (tokoh utama) menemukan taman dalam dunia mimpinya, suasana gembira, dan keriangian kasih diiringi dengan instrumen lagu *cuplak-cuplak suwong*. Suasana sedih yang dialami kasih ketika dia kehilangan ruang bermain semakin menguat ketika unsur-unsur musik tradisi turut serta mengiringi kesedihan Kasih. Suasana yang terbentuk semakin kuat menegaskan bahwa taman tradisi inilah yang hilang dalam ruang bermain anak-anak.

Unsur-unsur tradisi dalam membangun suasana juga dihadirkan oleh beberapa kelompok teater remaja pada saat Festival Sandiwara Realis Pelajar. Musik tradisi yang hadir dalam pertunjukan pada saat FSRP tersebut tidak hanya digunakan sebagai musik ilustrasi, tetapi juga untuk membangun suasana, dan pengiring gerak. Musik yang dihadirkan sejajar dengan alur cerita yang dimainkan dalam pertunjukan (Suherjanto, 2008:48). Selain itu, musik tradisi yang hadir juga disesuaikan dengan karakter tokoh yang muncul pada suatu adegan. Seperti pada pentunjukan naskah Ayahku Pulang yang dipentaskan oleh SMAN 4 Surakarta, kepergian tokoh Ayah ketika Narto mengusir ayahnya untuk

pergi dari rumah diiringi dengan tembang Jawa yang terdengar sayup-sayup oleh para pemusik yang berada di sayap kanan panggung.

Pertunjukan Awal dan Mira yang dimainkan oleh siswa SMAN 6 juga menghadirkan unsur tradisi sebagai musik ilustrasi diawal pertunjukan. Untuk menunjukkan latar belakang waktu pada masa revolusi, Ibu Mira yang menyetel radio lalu kemudian mencari gelombang radio, pertama dia berhenti pada lagu keroncong, kemudian dia putar kembali dan berhenti sejenak pada lagu pop jaman dulu, kemudian beralih ke Berita dan selanjutnya dia berhenti di tembang Jawa hingga akhirnya beberapa saat kemudian dia mematikan radio tersebut. Dari sini imaginasi dan suasana hati dan pikiran penonton dibawa pada masa-masa revolusi. Masuknya unsur tradisi dalam pertunjukan tersebut menegaskan karakter Ibu Mira yang masih memegang erat akan hal-hal yang berbau tradisi feodal. Terutama ketika Ibu Mira mencegah Awal untuk mendekati Mira anaknya karena perbedaan status sosial, Ibu merasa tidak pantas menyandingkan anaknya yang merupakan rakyat jelata dengan Awal yang berasal dari keluarga bangsawan seperti ungkapan Ibu Mira, "Mira itu bukan perempuan dari golongan atas. Dia hanya tukang kopi".

Hadirnya unsur-unsur musik tradisi yang baku diolah oleh penata artistik untuk dapat bernegosiasi dengan musik dan instrumen modern baik melalui teknik digital dengan menggunakan komputer ataupun alat-alat musik modern seperti keyboard. Musik-musik tradisi Jawa yang dihadirkan baik secara sendiri ataupun berkolaborasi dengan musik modern ditujukan untuk penguat warna, membangun imaginasi-imaginasi terkait dengan karakteristik tokoh ataupun latar belakang historis secara linear berimplikasi terhadap pemain dan penonton sebagaimana yang diinginkan sutradara dan penata artistiknya. Disinilah kita menemukan adanya kesejajaran antara musik tradisi yang dihadirkan dengan cerita dan karakter tokoh yang dimunculkan.

### **3. *Spectacle***

Berbicara tentang *spectacle* berarti juga terkait dengan tata panggung. Karena disinilah tempat ornamen dan properti dalam suatu pertunjukan dihadirkan. Tata panggung di Indonesia pada awalnya adalah tata panggung yang terbuka, dan tidak berdekor, seperti pendopo. Karena konsepnya yang terbuka inilah, maka ruang kosong yang berada di arena publik bisa digunakan untuk pertunjukan.

*Spectacle* merupakan aspek-aspek visual sebuah lakon, terutama action fisik para tokoh di atas panggung. *Spectacle* juga dapat mengacu pada pembabakan, tata rias, kostum, tata lampu, dan perlengkapan lain yang mendukung suatu pementasan (Soemanto, 2001 : 24). Pertunjukan-pertunjukan teater remaja sangat sering sekali menghadirkan unsur-unsur yang mengidentifikasikan secara langsung terhadap tradisi Jawa. Hal ini mereka lakukan baik secara sengaja ataupun tidak.

Kesengajaan untuk menghadirkan unsur-unsur tradisi dikarenakan sang sutradara ingin menunjukkan ruang dan waktu dari peristiwa yang diceritakan dari naskah yang dipentaskan. Seperti pada saat festival drama berbahasa Jawa, para peserta tidak hanya menterjemahkan naskah – naskah kedalam bahasa Jawa, atau menggunakan naskah berbahasa Jawa, namun juga secara keseluruhan mereka mencoba untuk mewujudkan suatu entitas kultural dari budaya Jawa. Hal ini pada dasarnya mereka lakukan adalah untuk memperkuat suasana, menghadirkan rasa, dan totalitas dalam pertunjukan. Menurut Didik Sugiyarta, untuk menghadirkan properti-properti yang sesuai dengan garapan naskah, dia dan beberapa pemain selalu melakukan survey kemasyarakat. Perwujudan naskah Sadumuk Bathuk Sanyari Bumi, dia melakukan survey di daerah Wonogiri, karena setting cerita berada di Wonogiri yang merupakan tempat lahirnya sang penulis naskah, Arih Numboro. Bersama dengan pemainnya dia mendata bentuk rumah, kostum, dan lingkungan masyarakat desa di Wonogiri. Dari sinilah kemudian dia hadirkan “copying” dari realitas yang terindra olehnya ke

panggung. *Spectacle* yang tampak sangat jelas mengidentikkan dengan kehidupan masyarakat desa di Jawa, mulai dari bentuk rumah yang berbahan *gedhek*, dan sebuah *amben* di depan rumah yang biasanya digunakan oleh pemilik rumah untuk bersantai ataupun mempersiapkan perlengkapan sebelum berangkat ke sawah.

Keberhasilannya melakukan *copying* melalui properti yang digunakan dipanggung tersebut, oleh Dewan juri dihargai dengan pemberian kategori artistik terbaik. Dewan juri berargumen karena kelompok tersebut berhasil membangun identitas dari suatu naskah. Terutama disini dikaitkan dengan kejawaan yang menjadi tema inti dari festival tersebut.

*Spectacle* yang hadir dalam bentuk tata panggung tersebut sebenarnya juga tidak harus menghadirkan realitas secara lengkap di atas panggung. Tata panggung yang baik justru tata panggung yang sugestif-realists, yakni tata panggung yang sederhana namun mampu memberikan imaji kepada penonton. Namun, unsur-unsur tata panggung harus menandakan ruang, waktu, suasana, kondisi ekonomi dan kondisi sosial serta macam gaya permainan yang disesuaikan dengan lakon (Antono, 2009:95-97)

Oleh karenanya unsur-unsur tradisi yang dihadirkan oleh sutradara keatas panggung lebih bersifat simbolis dan representatif. Simbolis berarti unsur-unsur tradisi tersebut menyimpan makna yang terkait dengan habitat budayanya dan kebenaran umum yang berlaku dimasyarakat. Sedangkan representatif berarti ada keterwakilan dari unsur-unsur tradisi, ataupun terhadap naskah yang didapat melalui proses interpretasi terhadap naskah. Oleh karenanya penonton dapat dengan mudah mengidentifikasi unsur-unsur tradis mana yang hadir dalam suatu pertunjukan.

Secara umum, konsep tata panggung yang hadir berfungsi untuk mendukung *spectacle sensation* dan *attraction of spectacle*. Sebagai *spectacle sensation* kehadiran tradisi mengarahkan imaji penonton pada ruang dan waktu tertentu dengan mendorong perspektif penonton. Dalam konteks ini

representasi menjadi hal penting untuk difahami oleh sutradara ataupun penata panggung. Konsep panggung arena sebenarnya berfungsi untuk membangun perspektif penonton, namun pada saat Festival Drama Bahasa Jawa yang diselenggarakan di Teater Arena Taman Budaya Surakarta, *spectacle sensation* ini belum terbangun secara maksimal. Unsur-unsur tradisi yang mereka hadirkan dipanggung cenderung menjadi dekor panggung.



Dok. Panitia FSRP. Pementasan naskah Ayahku Pulang oleh MAN 1 Kendal

Adapun *attraction of spectacle*, menghadirkan dekor dalam tata panggung yang akan membentuk latar belakang permainan dan ruang permainan (Antonio, 2009:98). Tata panggung dalam dua festival drama remaja yang dilaksanakan di Teater Arena dan Panggung (proscenium) Teater Kecil ISI Surakarta cenderung menghadirkan *attraction of spectacle* dalam tata panggung. Kehadiran unsur-unsur tradisi hanya untuk penanda ruang dan waktu, panggung hanya menjadi ruang permainan dan bukan suatu ruang peristiwa lakon.

Representasi tradisi dalam tata panggung pertunjukan teater remaja juga dapat dijelaskan dengan memahami konsep tata panggung pertunjukan tradisi secara umum. Antonio (2009:100) menyebutkan bahwa tata panggung yang ramai dan menghadirkan unsur-unsur dekor diadopsi dalam pertunjukan teater tradisional. Kita lihat dalam pertunjukan Ketoprak atau Wayang orang di



Balekambang Solo, pertunjukan-pertunjukan yang bercerita tentang kerajaan selalu menghadirkan bentuk wujud kerajaan secara utuh seperti singgasana, ataupun gapura istana dan bisannya disesuaikan dengan adegan-adegannya. Kecenderungan untuk menghadirkan bentuk setting secara utuh atau interpretasi kesempurnaan bentuk dipanggung merupakan bentuk-bentuk pertunjukan tradisional. Kita bisa lihat dalam pertunjukan ketoprak, lenong yang menghadirkan unsur-unsur realistik formal dari tradisi dipanggung.

Tata panggung seperti ini ternyata cukup berpengaruh dalam pertunjukan-pertunjukan teater remaja. Seperti pada saat pelaksanaan Festival Drama Berbahasa Jawa yang menggunakan teater arena. Sebagaimana yang telah disampaikan di atas bahwa dalam konsep tata panggung yang berbentuk arena membangun imaji dan perspektif penonton adalah hal utama sehingga panggung tidak hanya menjadi ruang bermain, namun juga menjadi ruang peristiwa yang menghadirkan ruang-ruang dramatik. Hal yang sama juga terjadi pada saat pelaksanaan Festival Sandiwara Realis Pelajar yang diselenggarakan di Teater Kecil ISI Surakarta. Dalam kedua festival ini tata panggung dekor yang berkembang dalam tata panggung teater tradisional di adopsi oleh sutradara ataupun penata artistik dalam pertunjukan-pertunjukan yang dikategorikan teater modern. Dalam konteks inilah, peneliti melihat bahwa pengalaman ketubuhan dan disposisi mental sangat berpengaruh terhadap interpretasi naskah. Didik Panji yang menyutradarai *Sedhumuk Batuk Senyari Bumi* membenarkan hal tersebut, bahwa *spectacle* dalam bentuk tata panggung cenderung menghadirkan *copying* dari realitas yang ada di masyarakat.

Di luar dari distorsi-distorsi dramatik panggung tersebut, kehadiran tradisi setidaknya membentuk imaji penonton terhadap kebudayaan Jawa. Terutama karena sebagian besar penonton dalam hampir setiap pertunjukan teater remaja adalah kalangan pelajar. Mereka juga mengalami distorsi-distorsi dramatik dari tradisi Jawa yang menjadi habitat kebudayaan mereka karena kehadiran budaya *gaul* yang lebih menekankan pada *spectacle sensation* dengan keterlibatan



mereka secara utuh. Imaji-imaji ini penting untuk dibangun kembali dengan memberikan pemahaman ulang kepada mereka terhadap unsur-unsur tradisi yang dihadirkan dalam pertunjukan teater. Dengan kata lain bahwa kehadiran unsur-unsur tradisi dalam bentuk properti ataupun dekor tata panggung akan memelihara disposisi mental dan ketubuhan mereka baik penonton ataupun pemain terhadap khazanah tradisi masyarakat Jawa.

Kehadiran tradisi dipanggung juga dapat diliaht dari tata rias dan kostum pemain, seperti gambar di bawah ini



Dok. Panitia FSRP, pementasan naskah Ayahku Pulang oleh SMKN 9 Surakarta  
Naskah Ayahku Pulang yang dimainkan oleh SMKN 9 Surakarta ini menunjukkan suatu konsepsi mengenai wanita dalam konsep Jawa. Sosok Ibu menggunakan kebaya, menggunakan jarit (kain bermotif batik yang digunakan sebagai pengganti rok) dan menggunakan penutup kepala.



Dok. Panitia FSRP, pementasan naskah *Awal dan Mira* oleh SMAN 4 Surakarta

Konsepsi yang sama juga divisualisasikan oleh pemain dari SMA 4 Surakarta yang mementaskan naskah *Awal dan Mira*. Gambaran mereka mengenai orang tua terutama adalah kalangan ibu didasari oleh gambaran ibu-ibu yang mereka lihat di pasar. Arko Kilat Kusumaningrat yang merupakan pelatih dan sekaligus sutradara *Ayahku Pulang* dari SMA 4 menjelaskan bahwa visualisasi tersebut didapatkan ketika melihat ibu-ibu di pasar yang sedang berjualan. Rata-rata ibu-ibu yang menjual dagangan terutama yang berumur diatas empat puluh tahun menggunakan jarit dan kebaya, apakan lagi naskah tersebut berlatar belakang tahun 1950an (pasca revolusi). Oleh karenanya menurut Arko sangat tepat jika visualisasinya tampak sebagaimana di atas.

Penguatan unsur-unsur tradisi dikalangan remaja melalui teater memberikan bekas yang cukup mendalam. Karena di sini mereka diajak untuk memahami dan melakukan unsur-unsur tradisi terutama yang terkait dengan seni pertunjukan, seperti tari dan teater. Proses latihan yang mereka lakukan dua kali dalam seminggu atau lebih memberikan bekal dasar seni tradisi kepada para pelaku teater.

Perwujudan unsur-unsur tradisi baik yang divisualisasikan, diverbalkan melalui bunyi dan suara ataupun yang berkembang dalam alam fikir dan ide para

pemain teater dan sutradara menunjukkan bagaimana tradisi direkonstruksi oleh kelompok teater remaja. Hal ini berlangsung dalam proses latihan (*rehearsal*) dengan melalui bimbingan pelatih dan atau sutradara. Sebagaimana telah diuraikan diatas bahwa pelatih ataupun sutradara menggunakan unsur-unsur tradisi dalam membentuk tubuh pemain teater. Unsur unsur tradisi tersebut memang tidak hadir secara utuh, namun setidaknya hal tersebut dapat semakin memapankan gambaran-gambaran dan pengalaman mereka dalam berinteraksi dengan tradisi.

Selain itu dalam pertunjukan-pertunjukan teater kalangan remaja, unsur-unsur tradisi tersebut juga divisualisasikan dalam dialog, suasana yang dibentuk dan spectacle pertunjukan yang dihadirkan. Bagi pemain teater hadirnya tradisi dalam tekstur pertunjukan tersebut mempertegas disposisi mental dan ketubuhan mereka terhadap tradisi, walaupun nilai-nilai intrinsik dari tradisi yang terkait erat dengan *rasa* belum secara sepenuhnya dapat dinikmati oleh pemain dan penonton. Adapun bagi penonton, hadirnya unsur-unsur tradisi Jawa ini adalah membangkitkan memori-memori mereka terhadap tradisi.

Berangkat dari paparan dalam bab ini yang menekankan bagaimana tradisi dapat hadir dalam kelompok-kelompok teater remaja di Kota Solo yang termanifestasikan dalam proses latihan dan pertunjukan, berteater dapat menjadi cara untuk menjadi Jawa. Karena dalam proses berteater mereka harus mengidentifikasi baik dari gerak tubuh, cara berbicara, properti dan cara berpakaian orang Jawa dalam pemilihan warna dan corak. Bagi seorang sutradara ataupun pemeran yang baik hal tersebut mereka dapatkan dengan terlibat langsung dalam proses tradisi di masyarakat. Mereka mencoba untuk memahami dan menangkap kebenaran umum yang ada di masyarakat. Dalam konteks tradisi kebenaran tersebut bersifat *pakem* atau sudah mapan dalam kehidupan masyarakatnya. Hal inilah kemudian yang dimunculkan atau dihadirkan dipanggung yakni kebenaran umum yang ada telah menjadi konvensi masyarakat, terutama terkait dengan tradisi.

## **G. Konstruksi dan Reproduksi Simbolik Tradisi**

Berteater bagi kalangan remaja bukan hanya pengisi waktu senggang di sela-sela aktifitas di luar kegiatan sekolah, berteater bagi mereka terkait erat dengan rasa, imagi dan eksistensi. Rasa karena hanya orang-orang yang mempunyai ketertarikan yang kuat mau terlibat dalam aktifitas berteater. Tidak semua siswa mau terlibat dalam kegiatan ekstrakurikuler (ekstra kurikuler) tersebut. Imagi, karena menurut mereka membangun imagi-imagi tentang kehidupan, karakter dan peristiwa yang berada di luar dirinya, bahkan berada dalam konteks ruang dan waktu yang mereka alami. Adapun eksistensi adalah pembenaran mereka untuk berekspresi baik dalam bentuk gerak tubuh, pikiran, ataupun emosi. Selain itu dengan berteater mereka merasa lebih memahami kehidupan yang sedang dijalani. Karena menurut mereka teater secara umum diartikan sebagai kehidupan, sehingga berteater adalah menyelami berbagai fenomena yang terjadi dalam kehidupan. Berangkat dari ketiga pandangan tersebut, kalangan remaja mempunyai militansi yang kuat dalam berteater

Bab ini menguraikan tentang bentuk konstruksi tradisi dan reproduksi tradisi oleh kelompok teater remaja. Untuk menjelaskan bentuk-bentuk konstruksi tradisi tersebut peneliti mendeskripsikan dua hal yakni proses negosiasi budaya, dan transformasi estetis.

### **1. Negosiasi Tradisi**

Kehidupan remaja yang terintegrasi dengan identitas-identitas global melalui gerak, *fashion style*, dan bahasa merubah arah orientasi nilai budaya dan referensi kultural mereka. Sumber-sumber generis yang dipegang teguh oleh masyarakat Jawa menggambarkan bahwa orientasi nilai budaya masyarakat Jawa mengarah pada harmonisasi semua unsur kehidupan dengan sang pencipta. Hal

ini merupakan *ultimate orientation* dari masyarakat Jawa yang kemudian dijabarkan dalam sistem nilai budaya sebagaimana yang dijabarkan oleh Kluckholm (Koentjaraningrat, 2009:153-157). Budaya *gaul*, baik dalam bentuk gerak, *fashion*, ujaran merubah arah referensi budaya kalangan remaja. Orientasi nilai yang terbentuk adalah pragmatisme yang berorientasi pasar. Dalam konteks inilah kita melihat pasar memainkan peran-peran sentral dalam memproduksi, mengelola, dan mengontrol budaya-budaya pragmatis tersebut. Aspek-aspek fungsi dan kegunaan dari materi berganti dengan *style* yang merepresentasikan pada ruang dan waktu kekinian. Sebagai contoh cara berbicara kalangan remaja yang selalu diiringi dengan gerak tubuh yang didominasi oleh gerak tangan, bahu dan kepala. Begitu juga dengan bahasa yang digunakan merujuk pada kode-kode budaya kekinian. Gaya berpakaian kalangan remaja mereferensi gaya K-Pop yang berasal dari Korea begitu juga dengan potongan rambut.

Kecenderungan-kecenderungan yang terjadi tersebut memang tidak dapat secara penuh menegaskan pergeseran orientasi nilai budaya dan referensi generis masyarakat Jawa. Namun yang tampak di sini adalah proses negosiasi budaya antara tradisi yang telah mapan dengan berbagai bentuk budaya global yang disebar dari berbagai belahan dunia. Karena sebagaimana yang telah disampaikan pada bab terdahulu, disposisi mental dan ketubuhan mereka masih menceritakan dan menggambarkan kekuatan tradisi yang telah menubuh di kalangan remaja Jawa.

Fenomena ini juga tampak dalam ekspresi kesenian terutama dalam berteater kalangan remaja. Di satu sisi mereka mempelajari dan mendalami teater yang berorientasi barat, baik dari segi sejarahnya, aliran ataupun bentuk-bentuk teater yang dikembangkan. Namun di sisi lain ketubuhan mereka yang telah terenkulturasi dengan tradisi merindukan dan dengan cepat menangkap bentuk dan spirit pertunjukan tradisi yang berkembang di Kota Solo dan sekitarnya. Seperti yang telah dipaparkan pada bab II, bahwa banyak dari pelaku teater remaja yang merasa senang dan menikmati pertunjukan-pertunjukan



ketoprak dan wayang orang yang mereka saksikan di Gedung Pertunjukan Balaikambang ataupun di Gedung Pertunjukan Sriwedari. Walaupun hal tersebut mereka lakukan untuk kebutuhan pemeranan dalam suatu pertunjukan yang akan mereka lakukan.

Proses pertemuan dan tawar menawar antara teater yang berbasis barat dengan ketubuhan dan disposisi mental pelaku teater, dalam pandangan peneliti merupakan bentuk negosiasi budaya. dominasi budaya yang melingkupi suatu pertunjukan ataupun proses berteater yang berlangsung tergantung pada basis pertunjukan yang akan dilakukan. Dalam kasus festival sandiwara realis pelajar, dominasi budaya global sangat kuat. Dominasi ini muncul baik dari segi tata panggung, naskah yang digunakan, kostum, dialog, ataupun musik yang membentuk suasana. Hal ini dikarenakan aliran realis yang merupakan konstruksi barat memapankan konvensi-konvensi suatu pertunjukan teater yang berkembang dalam ruang positivisme dan modernisme (Yudiaryani, 1999:156-165).

Dalam konteks ini ataupun pertunjukan-pertunjukan lain yang berbasis pada teater modern, tradisi yang hadir dalam pertunjukan tersebut difahami sebagai aktifitas keseharian yang berkembang dimasyarakat. Oleh karenanya makna-makna generis yang melingkupi bentuk tradisi tersebut dilepas dari bentuk materialnya. Kemudian yang berkembang adalah makna-makna yang dikaitkan dengan pertunjukan tersebut. Seperti hadirnya *kebaya* dan *jarik* batik sebagai identifikasi terhadap wanita yang sudah tua, melepaskan makna generis dari *kebaya* dan *jarik* batik yang mempunyai makna-makna kehidupan wanita Jawa.

Bagi wanita Jawa, bentuknya yang sederhana bisa dikatakan sebagai wujud kesederhaan dari masyarakat Indonesia, di samping juga bermakna kepatuhan, kehalusan, dan tindak tanduk wanita yang harus serba lembut. Kebaya selalu identik dipasangkan dengan jarik atau kain yang membebat tubuh. Kain yang membebat tubuh tersebut secara langsung akan membuat siapapun wanita yang



mengkenakannya kesulitan untuk bergerak dengan cepat. Itulah sebabnya mengapa wanita Jawa selalu identik dengan pribadi yang lemah gemulai. Mengenakan kebaya akan membuat wanita yang mengenakannya berubah menjadi seorang wanita yang anggun dan mempunyai kepribadian. Potongan kebaya yang mengikuti bentuk tubuh mau tidak mau akan membuat wanita tersebut harus bisa menyesuaikan dan menjaga diri. Setagen yang berfungsi sebagai ikat pinggang, bentuknya tak ubah seperti kain panjang yang berfungsi sebagai ikat pinggang. Namun justru dari bentuknya yang panjang itulah nilai-nilai filosofi luhur ditanamkan, merupakan symbol agar bersabar/jadilah manusia yang sabar, erat kaitannya dengan peribahasa Jawa “dowo ususe” atau panjang ususnya yang berarti sabar.

Makna generis tersebut tidak secara utuh difahami oleh kalangan remaja, baik sutradara ataupun pemain. Karena yang mereka lakukan adalah menghadirkan representasi dari sesuatu. Kebaya dan *jarik* batik sangat tegas merepresentasikan tradisi, atau orang dari suatu masa ataupun strata sosial tertentu. Keterwakilan simbol-simbol tradisi dalam pertunjukan ataupun aktifitas berteater kalangan remaja mengikuti *trend* dan alur berfikir yang berkembang di kalangan mereka. Di sini peneliti seturut dengan apa yang disampaikan oleh Irwan Abdullah bahwa kaum muda tidak harus selalu kita nilai sebagai kelompok yang selalu terpengaruh oleh budaya yang dianggap asing, tetapi kaum muda adalah aktor yang aktif memanfaatkan situasi sesuai dengan ekspresi diri mereka (Abdullah, 2009:189). Oleh karenanya representasi yang mereka hadirkan dipangung atas tradisi merupakan tindakan aktif yang memanfaatkan situasi sebagai bentuk ekspresi kesenian mereka. Kehadiran *kebaya*, *jarik* batik, *ceting*, dan unsur-unsur lain dari spektakel, *mood* dan dialog pertunjukan teater remaja adalah suatu perpaduan yang apik antara tradisi dengan modern.

Negosiasi ini juga berlangsung dalam pertunjukan dan aktifitas teater yang berbasis tradisi seperti pada saat festival drama berbahasa Jawa. Dalam konteks ini tradisi sangat kuat mendominasi selama proses latihan dan

pertunjukan terutama jika dilihat dari kuantitas unsur-unsur tradisi yang dihadirkan. Selain karena bahasa yang menggunakan bahasa Jawa, juga alur cerita yang mereka sajikan banyak mengangkat fenomena yang hidup atau berkembang dalam kebudayaan masyarakat Jawa.

Dalam konteks ini, hampir semua unsur pertunjukan memanfaatkan unsur-unsur tradisi dalam kebudayaan Jawa seperti, dialog, cerita, sebagian properti, dan musik. Negosiasi terjadi ketika semua unsur-unsur yang terkait dengan tradisi tersebut diwujudkan dalam suatu konsep pementasan teater modern yang mendapat pengaruh barat secara kuat. Namun yang menjadi catatan penting disini adalah bahwa dominasi kuantitas unsur-unsur tradisi yang dihadirkan, tidak secara linear berkorelasi dengan otoritas untuk mengontrol pertunjukan. Karena pola pikir yang terbentuk dalam pikiran pemain, penonton, sutradara dan juri yang menilai pertunjukan tersebut adalah pola pikir teater modern. Pola pikir ini menekankan pada aturan-aturan panggung, setting dan terutama adalah unsur *rasa*. Penekanan pada *rasa* dapat dihadirkan melalui karakter-karakter tokoh ataupun konteks pertunjukan secara keseluruhan.

Batasan tersebut merupakan implikasi dari kuasa kontrol discourse atas tradisi yang masih terlalu kuat. Tradisi yang telah membuka sekat-sekat pakem dalam budaya Jawa diletakkan dalam batasan-batasan dramaturgi barat dengan klasifikasi tekstur dan struktur yang juga peneliti gunakan dalam penelitian ini guna melihat bentuk kehadiran tradisi dalam pertunjukan teater remaja. Batasan konsepsional dramaturgi ini juga yang digunakan oleh dewan juri dan penonton dalam menilai pertunjukan teater tersebut. Oleh karenanya kehadiran tradisi dalam bentuk dialog, properti, musik dan suasana belum memberikan *rasa* dari tradisi. Sebagaimana yang telah peneliti sampaikan pada bab terdahulu, bahwa ketidakfahaman mereka terhadap bentuk panggung dalam pertunjukan teater modern dan kuasa discourse mengenai teater modern memaksa unsur-unsur tradisi mengikuti pola-pola umum dalam teater.

Dari realitas tersebut yang dapat ditangkap adalah bahwa mereka (pelaku teater) merupakan pelaku aktif dalam mendefinisikan ulang konsep tradisi dalam konteks sosial budaya yang terus berubah. Ukuran-ukuran baku tradisi dinegosiasikan dalam ruang pertunjukan dan *rehearsal* yang mereka lakukan, sehingga disini mereka membentuk jaring-jaring makna mereka sendiri sebagaimana pemahaman yang disampaikan oleh Geertz (). Pada proses awal pembentukan tradisi mereka tidak terlibat karena perbedaan ruang dan waktu, sehingga kebudayaan yang mereka terima diturunkan secara generis. Oleh karenanya teater tradisi seperti *ketoprak* dan *wayang wong* tidak secara utuh dapat mereka fahami. Namun, dalam proses yang terjadi saat ini mereka mendefinisikan ulang aktifitas tradisi dengan cara menangkap spirit tradisi atau sesuatu yang merepresentasikan tradisi dalam pertunjukan teater. Sebagai contoh, dalam *ketoprak* terdapat beberapa unsur baku yakni bahasa, busana, gamelan, *tembang*, *dagelan*, dan *perangan*. Dalam pertunjukan teater saat ini tidak semua hal tersebut mereka lakukan, seperti yang disampaikan oleh beberapa pemain bahwa mereka belum pernah menggarap naskah-naskah *ketoprak* ataupun *wayang wong*, hal ini juga dibenarkan oleh pelatih teater seperti Didik Panji dan Yogiswara manitis Aji.

Mereka menangkap spirit dari teater tradisi tersebut seperti *dagelan*, dalam *ketoprak* *dagelan* ini biasanya dilakukan dengan cara membuat plesetan-plesetan kata seperti yang dilakukan oleh Marwoto (pemain *ketoprak*). Selain itu tarian juga menjadi bagian dalam pertunjukan teater remaja seperti dalam pertunjukan *kanjeng ratu* oleh SMAN 6 Surakarta. Sebagai mana *ketoprak* dan *wayang wong*, tarian menjadi penanda masuk dan keluarnya pemain, hal ini juga dilakukan pada saat pertunjukan lakon *kanjeng ratu*. Menurut Didik Panji, sang sutradara, hal ini untuk menunjukkan bahwa lakon *kanjeng ratu* bercerita tentang tradisi masyarakat Jawa, hadirnya tarian Jawa sebagaimana yang ada di dalam *ketoprak* atau *wayang wong* adalah untuk menunjukkan tradisi tersebut.

Walaupun secara keseluruhan pertunjukan *kanjeng ratu* dikemas dalam pertunjukan drama modern.

Paparan singkat tersebut sangat jelas menggambarkan proses negosiasi tradisi baik yang ada di dalam pertunjukan ataupun tradisi dalam artian sistem nilai dan sistem norma yang hidup dimasyarakat. Negosiasi tersebut terjadi pada kedua dimensi dari tradisi yakni dimensi formal (kebentukan) atau dimensi artistik dan dimensi estetis dari tradisi. Gerak tari, bentuk-bentuk material atau artefak budaya, dan segala sesuatu yang terwujud secara empirik merupakan dimensi formal tradisi. Dalam proses negosiasi dimensi kebentukan ini tidak tampil secara utuh dan disesuaikan dengan kepentingan dari yang mempunyai otoritas, dalam hal ini adalah sutradara dan pemerintah yang mempunyai kepentingan dalam pelestarian tradisi. Negosiasi pada dimensi formal ini sudah pasti akan berakibat pada perubahan dimensi estetis dari tradisi, dimana nilai yang seharusnya terintegral dari suatu tradisi, dalam proses negosiasi berganti dengan kepentingan atau bahkan dilepas dari bentuk formalnya. Karena negosiasi tradisi berujung pada representasi tradisi dalam pertunjukan teater remaja.

## **2. Transformasi Estetis**

Konstruksi tradisi dalam ruang teater tentunya mengakibatkan transformasi nilai dan estetis dari tradisi tersebut. Transformasi etis dan estetis ini secara umum dapat kita lihat sebagai bentuk transformasi makna dari simbol-simbol tradisi yang dihadirkan dipanggung. Dalam konsep tradisi kedua transformasi tersebut berada pada dimensi estetis atau makna dari tradisi di samping dimensi formal atau artistik sebagaimana yang telah panjang lebar diuraikan diatas.

Estetika memiliki akar kata yang sama dengan anastesi dalam dunia medis, yaitu kata *aesthesia* dalam bahasa Yunani yang berarti rasa, persepsi manusia

atas pengalaman. Persepsi atau rasa atas pengalaman adalah segala hal yang terkait dengan ketubuhan manusia, yang berarti bahwa estetika terkait erat dengan kebudayaan yang terinternalisasi melalui proses interaksi sosial (Simatupang, 2013:7). Dari pemahaman konsep estetika tersebut ada beberapa hal yang dapat kita jadikan dasar untuk melihat bagaimana transformasi estetis terjadi pada saat tradisi dikonstruksi dalam ruang pertunjukan teater remaja.

Pertama adalah terkait dengan pengalaman ketubuhan remaja, sebagaimana telah diuraikan pada bab terdahulu, bahwa ketubuhan remaja dibentuk dalam lingkungan tradisi yang kuat baik dalam lingkup *nuclear family* ataupun *extended family*. Namun pengalaman ketubuhan tersebut tentunya tidak hanya terbatas pada kurun waktu tertentu. Proses sosialisasi dan interaksi yang mereka lakukan tentunya membuka lembaran-lembaran baru pengalaman ketubuhan mereka. Dengan kata lain bahwa kondisi dan peristiwa yang terjadi saat ini juga turut mengkonstruksi pengalaman ketubuhan mereka. Tak terkecuali juga dalam dunia seni pertunjukan.

Dalam proses berteater, ketubuhan mereka diawali dengan bentuk-bentuk teater modern. Mereka terbiasa dengan aksi pertunjukan di proscenium, blocking, naskah-naskah terjemahan ataupun naskah-naskah yang berbahasa Indonesia dengan peristiwa-peristiwa sosial dan bukan peristiwa budaya. Dalam proses latihan tubuh mereka terlebih dahulu dibentuk dengan proses-proses berteater secara umum yang terpola baik dalam olah vokal, olah tubuh, pemeranan dan penyutradaraan. Adapun unsur-unsur tradisi hanyalah merupakan sampiran dalam proses latihan.

Di sini kita melihat adanya pertemuan antara memori ketubuhan (*muscle memory*) tradisi yang terbentuk sejak dini dengan ketubuhan teater yang berbasis pada teater modern. Kedua latar belakang budaya yang berbeda tersebut tentu saja saling bernegosiasi dalam proses berteater. Pertemuan berbagai macam bentuk kebudayaan dalam tubuh manusia menjadikan tubuh kalangan remaja semacam *melting pot* (cawan peleburan), yang melebur

pengalaman-pengalaman bertradisi dengan pengalaman-pengalaman kekinian. Peleburan ini menghasilkan budaya gaul yang objek materialnya terkadang berbasis pada tradisi.

Kedua adalah tanggapan atas pengalaman ketubuhan yang diwujudkan dalam bentuk rasa atau persepsi. Rasa bagi masyarakat Jawa mempunyai makna multivokal, sebagai mana yang diungkapkan oleh Geertz (1992:59-62). Terkait dengan seni pertunjukan, rasa atau persepsi remaja telah mengalami transformasi dari sesuatu yang *generik* kepada rasa yang bersifat *differensial*. Rasa yang bersifat generik dibangun dari pengalaman berinteraksi dengan sumber-sumber pembentuk tradisi. Oleh karenanya tanggapan dari pengalaman diekspresikan dalam bentuk-bentuk kesenian yang sifatnya *copying* atau *mimikri* (menyerupai) dari peristiwa yang terjadi. Sebagai contoh adalah ketoprak dalam bentuk asalnya merupakan mimikri dari kehidupan petani, sehingga cerita, dan properti yang digunakan dekat dengan kehidupan petani yang sederhana (Sumardjo, 1997:60-62). Nilai-nilai estetis dalam konteks generik tersebut dapat dijadikan pedoman interaksi bagi individu-individu dalam masyarakat. Oleh karenanya nilai estetis suatu kesenian tradisi mencakup didalamnya nilai-nilai transendental kepada Yang Kuasa.

Adapun rasa yang bersifat *differensial* merupakan hasil dari proses negosiasi atas berbagai pengalaman yang telah menubuh (*embodied*) dalam diri pemain teater. Sebagaimana yang telah dijelaskan diatas, negosiasi tersebut dapat terjadi pada bentuk formal tradisi ataupun juga pada nilai, atau makna (Lono Simatupang menyebutnya dengan nilai estetis) yang merupakan bagian integral dari tradisi. Rasa differensial inilah yang dilihat sebagai bentuk transformasi estetis, dimana kekuatan-kekuatan etis tradisi bergeser kearah estetisasi tradisi yang mengarah pada bentuk-bentuk hiburan. Secara umum, hal ini merupakan konsekuensi logis dari konstruksi tradisi dalam kelompok teater remaja, khususnya di Kota Solo.



Transformasi estetis tersebut melemahkan nilai-nilai etis dari tradisi. Nilai-nilai etis atau etika bagi masyarakat Jawa merupakan kebijaksanaan hidup (Magnis-Suseno, 1996: 214-222) yang mengharmonikan antara unsur-unsur mikro kosmos dan makrokosmos. Oleh karenanya dunia kehidupan penuh dengan aturan-aturan normatif yang termuat dalam konsep slamet(an). Dengan kata lain orang Jawa memahami kehidupan sebagai proses etis yang harus dijalani. Namun seiring dengan menguatnya nilai simbolik dari aspek material, pandangan ideal orang Jawa tersebut bergeser kearah estetisasi kehidupan. Dalam pergeseran ini, unsur-unsur hiburan, gaya (*style*), keindahan dan aktualisasi atau *rasa* dari pengalaman hidup menjadi tujuan dan capaian kehidupan.

Melemahnya nilai-nilai etis ini yang dapat kita tangkap ketika Solo sebagai kota budaya menggaungkan moto "*Solo the spirit of Java*". Artinya mota tersebut cenderung mengarah pada estetisasi tradisi dibandingkan dengan nilai-nilai etis dari tradisi. Oleh karenanya visualisasi dari konsep tersebut lebih mengarah pada bentuk pertunjukan panggung dan non panggung sebagaimana yang telah peneliti deskripsikan pada bab II.

Dalam konteks pertunjukan teater remaja kehadiran tradisi dalam pertunjukan ataupun proses latihan juga mengarah pada estetisasi nilai-nilai tradisi. Ada beberapa argumen yang memperkuat statement tersebut. Pertama, bahwa tradisi yang hadir dipanggung telah menjadi tontonan dengan penekanan pada nilai-nilai simbolik material tradisi, baik yang diwujudkan dalam bentuk gerak, ujaran, ataupun benda yang menjadi penanda dari tradisi. Untuk menjadi tontonan, wujud material ini dihadirkan dalam kondisi *extraordinary*, tidak biasa, seperti pada dialog (penekanan pada logat-logat tertentu dari rumpun bahasa Jawa), gerak tari yang dilakukan berulang-ulang dalam adegan yang berbeda.

Kedua, adalah bahwa yang ingin dihadirkan dalam pertunjukan adalah nilai-nilai estetis, sehingga makna-makna etis yang syarat dengan aturan-aturan

baku terasa cukup sulit untuk di adopsi dalam pertunjukan<sup>3</sup>. Karena dalam pertunjukan teater modern tradisi dihadirkan kemudian yang mengikuti pola-pola dalam pertunjukan teater modern. Kegunaan tradisi yang menjadi pola bagi tingkah laku pendukung kebudayaannya semakin memudar karena penekanan nya adalah pada nilai-nilai estetis.

Ketiga adalah konsepsi pelaku teater yang memaknai tradisi sebagai bentuk-bentuk dari pertunjukan. Konsep mereka terhadap tradisi tersebut dapat dilihat baik pada bentuk denotatif ataupun konotatif. Secara denotatif, tradisi sebagai pertunjukan karena pengalaman ketubuhan dan disposisi mental mereka merekam tradisi dalam bentuk pertunjukan. Adapun secara konotatif, karena memudarnya nilai-nilai etis dari tradisi. Oleh karenanya tradisi tidak lagi menjadi anutan atau yang mempolakan tata nilai dan tingkah laku pendukungnya, terutama adalah kalangan remaja yang menjadi fokus dalam penelitian ini.

Bentuk-bentuk transformasi estetis, pertama adalah dari segi bahasa yang dapat kita lihat dari dialog yang digunakan. Secara umum peneliti melihat bahwa dalam penggunaan bahasa (Bahasa Jawa) telah mengalami transformasi estetis yakni bahasa yang mempunyai function dan performance menjadi hanya sekedar sebagai pendukung (asesoris) dari suatu tujuan kelompok (Abdullah, 2009: 96-98). Hal ini tentu saja harus dilihat dari pengaruh-pengaruh bahasa asing dan bahasa nasional yang semakin kuat. Dalam pertunjukan teater remaja, seturut dengan apa yang disampaikan oleh Irwan Abdullah bahwa ada dua kecenderungan yang tampak ketika bahasa menjadi cara kita untuk melihat bagaimana suatu tradisi diwujudkan dalam pertunjukan.

Pertama adalah bahwa bahasa mengalami proses *stylization* yang mendudukan gaya dalam berbahasa jauh lebih utama dibandingkan dengan aturan-aturan normatif dalam berbahasa. Gaya berbahasa kalangan muda adalah gaya berbahasa yang berirama dengan iringan gerak tubuh sesuai dengan irama

---

<sup>3</sup> Fenomena ini tentu harus kita bedakan dengan pertunjukan wayang yang mempunyai aturan-aturan baku (pakem) dalam pertunjukan. Hal ini karena memang pertunjukan wayang sejak awal mula sudah diposisikan sebagai media untuk menuntun pendukung kebudayaannya.

bahasa yang keluar dari mulut. Gaya berbahasa seperti ini juga tercermin pada saat mereka menggunakan bahasa Jawa. Perilaku keseharian inilah yang kemudian dihadirkan di panggung pertunjukan teater. Dialog-dialog yang menggunakan bahasa Jawa seharusnya diikuti dengan aturan-aturan normatif dari bahasa mengalami proses penyesuaian dengan mode (*stylization*) dari budaya kaum muda yang berkembang saat ini. Oleh karenanya dalam pertunjukan beberapa pemain menggunakan bahasa Indonesia dengan gaya bahasa Jawa dengan cara memberikan tekanan yang lebih pada huruf atau suku kata tertentu. Tujuannya adalah untuk membangun suasana humor dalam pertunjukan tersebut. Maka disini kita melihat bahwa bahasa daerah (Jawa) menjadi pemanis (menjadi asesoris) dalam dialog baik dengan menggunakan bahasa Jawa ataupun dalam bahasa nasional.

Kedua adalah kecenderungan *stylization* dari bahasa yang mengakibatkan bahasa Jawa hanya sebagai asesoris komunikasi menghilangkan nilai-nilai etis dan estetis bahasa sebagai pemberi nama dari suatu fenomena sosial. Dalam pertunjukan teater, mungkin terlalu berlebihan ketika kita menuntut hal tersebut, namun yang perlu dicermati disini adalah bahwa aspek-aspek kultural dari bahasa harus tetap menjadi hal utama dimanapun dan kapanpun bahasa tersebut diucapkan. Oleh karena itu aturan-aturan normatif seharusnya dapat dipertahankan pada saat bahasa daerah dihadirkan dalam suatu pertunjukan.

Kedua adalah dari sisi *spectacle* yakni unsur-unsur material atau properti yang dihadirkan dipanggung termasuk disini adalah tata panggung pertunjukan. Klasifikasi bentuk pertunjukan dengan pembagian pertunjukan yang menggunakan panggung dan pertunjukan yang tidak menggunakan panggung sebagaimana yang telah dipaparkan pada bab II menegaskan terjadinya transformasi estetis dari tradisi.

Penjelasan mengenai hal tersebut dapat kita lihat dalam konteks konstruksi ruang yang dilakukan oleh masyarakat Solo secara umum dan pelaku teater remaja secara khusus. Secara umum masyarakat Jawa membagi dua konsep

ruang yakni makrokosmos (*jagad gedhe*) yakni alam semesta termasuk disini adalah dunia batin orang Jawa dan mikro kosmos (*jagad cilik*) ke-diri-an manusia. Dalam konteks pertunjukan ruang yang dimaksud oleh orang Jawa adalah tempat yang secara fisik dapat terindra oleh manusia. Peneliti berpandangan bahwa konsep yang tepat untuk menjelaskan transformasi estetis dalam konstruksi ruang ini adalah kata *nggon*, *manggon*, *panggonan* yang berarti tempat. Hal ini sesuai dengan kalimat yang digunakan oleh responden ketika peneliti bertanya, tempat pelaksanaan suatu kegiatan. Mereka selalu menjawab dengan *panggonane neng ...* (tempatnya di....).

Kata *nggon* dalam bahasa Jawa merujuk pada ruang, hunian atau tempat berlangsungnya aktifitas baik yang abstrak ataupun yang kongkrit. Tempat dan aktifitas dalam konsep *nggon* atau *manggon* (kata kerja) adalah dua sisi mata uang. Suatu aktifitas yang *manggon* di suatu tempat, maka aktifitas tersebut akan mengakomodir unsur-unsur material ataupun non material dari tempat tersebut. Sebagai contoh, ketika pertunjukan wayang dilaksanakan di jalanan seperti pada kegiatan carnival wayang di Kota Solo, akan berbeda dengan pertunjukan wayang yang dilaksanakan diatas panggung. Begitu juga dengan pertunjukan teater. Pertunjukan yang dilakukan di Teater Arena TBS akan sangat berbeda dengan pertunjukan teater yang dilakukan di Teater kecil ataupun di Teater Besar ISI Surakarta. Perbedaan ini dapat dilihat dari tata panggung, rasa yang hadir, dan totalitas pertunjukan secara umum.

Transformasi estetis ini akan terasa sangat kuat ketika kita lihat dalam konteks hadirnya tradisi dalam proses berteater para remaja. Tradisi dalam konteks budaya Jawa berada dalam ruang batin yang mempunyai sisi-sisi sakral transendental bagi pendukung kebudayaannya. Namun, ketika hal tersebut direpresentasikan dalam ruang pertunjukan, unsur-unsur hiburan akan terasa lebih dominan.

## H. Reproduksi Identitas

Hadirnya tradisi dalam kelompok-kelompok teater remaja di Kota Solo juga dapat dilihat sebagai bentuk reproduksi identitas kalangan remaja. Pandangan ini tentu saja terkait erat dengan realitas global yang juga menjadi bagian dari kehidupan kalangan remaja di Kota Solo. Identifikasi kalangan remaja sebagai anggota masyarakat yang tidak mengenal tradisi, atau *ora njawani*, terasa begitu kuat dilekatkan pada diri kalangan remaja. Karena kecenderungan-kecenderungan budaya yang dilakukan oleh kalangan remaja lebih mengarah pada budaya yang datang dari luar, dalam pemahaman umum kita sebut dengan budaya *gaul*. Budaya gaul dapat dilihat sebagai kecenderungan devian yang dapat dilihat sebagai bentuk “pembangkangan” terhadap nilai-nilai umum dan aturan-aturan normatif yang berlaku dalam suatu masyarakat. Menurut Irwan Abdullah, hal ini terjadi karena anggapan kita yang mengharuskan kalangan muda untuk terlibat dalam budaya dominan yang berlaku (Abdullah, 2009:182-183).

Kehadiran budaya muda yang dianggap menyimpang tersebut, seharusnya dapat dilihat sebagai subkultur yang mengendalikan nilai dan menegosiasikan praktek-praktek sosial (Griffin, 1993). Kecerdasan kaum muda untuk menegosiasikan nilai-nilai normatif dalam ruang sosial yang terus berubah sebenarnya merupakan upaya reproduktif terhadap budaya primordial yang telah terinternalisasikan sejak kecil. Dalam konteks inilah peneliti melihat bahwa bagi kaum muda, terutama para pelajar pada dasarnya tidak secara sungguh-sungguh melepaskan nilai dan bentuk tradisi yang telah *embodied* pada diri mereka. Keingintahuan, nostalgia, dan ketertarikan untuk terlibat dalam aktifitas tradisi cenderung untuk menguat. Secara umum hal ini dikarenakan budaya global menawarkan pengkutuban-pengkutuban budaya, sehingga ada kesamaan dari *style*, fashion dan imajinasi yang dihadirkan. Sebagai contoh adalah budaya K-Pop yang digandrungi remaja saat ini, secara formal, bentuk budaya yang ada

di Indonesia tidak jauh berbeda dengan negara asal pembentuk K-Pop, baik dari potongan rambut, warna dan bentuk pakaian, serta gesture. Sementara tradisi menawarkan imajinasi, fashion dan gaya yang berbeda dan terus berkembang sesuai dengan konteks zamannya. Ketoprak misalnya hingga saat ini telah mengalami berbagai perkembangan, baik dari segi lakon, *spectacle*, ataupun suasana yang dibentuk.

Hadirnya tradisi dalam proses berteater kalangan pelajar merupakan proses aktif kalangan muda dalam menegaskan keberadaannya dalam kehidupan sosial. Karena kecenderungan kalangan muda untuk masuk dalam budaya gaul telah menjadi budaya *mainstream*. Oleh karenanya mereka mengambil posisi devian dari budaya *mainstream* tersebut, karena dalam anggapan umum bermain dalam wilayah tradisi oleh kalangan muda bukan merupakan hal yang biasa.

Di sisi lain menghadirkan tradisi dalam proses berteater kalangan remaja juga dapat difahami sebagai proses adaptasi kalangan muda yang memiliki budaya yang berbeda (sebagai subkultur) terhadap budaya dominan yang ada di kota Solo yakni budaya Jawa. Adaptasi yang mereka lakukan adalah dengan cara menegosiasikan budaya dominan (tradisi Jawa) dengan budaya *gaul* yang dianggap modern. Oleh karenanya unsur-unsur tradisi dapat dengan mudah dipadukan atau dibarengkan dengan unsur-unsur modern dalam pertunjukan ataupun pada saat mereka melakukan latihan. Adaptasi tersebut mendorong mereka untuk melakukan rekonstruksi identitas yang berada pada dua kaki. Di satu kaki mereka adalah produk budaya modern dan di kaki yang lain mereka juga merupakan produk tradisi(onal). Dalam konteks inilah peneliti melihat kalangan muda sedang melakukan proses reproduksi identitas yang merujuk pada nilai-nilai budaya asalnya, budaya Jawa.

Dalam proses reproduksi identitas tersebut setidaknya ada tiga hal yang sedang terjadi dikalangan pelajar. Pertama adalah pembentukan ulang sejarah kehidupan mereka. Mereka sadar bahwa mereka terlahir dan hidup dalam



lingkup tradisi Jawa, namun hilangnya peran pusat kebudayaan dalam membentuk kebudayaan kalangan muda dan digantikan dengan peran pasar yang dominan melupakan basis material tradisi yang telah menubuh dalam diri mereka. Aktifitas teater yang memerankan kembali unsur-unsur tradisi baik dalam proses latihan (*rehearsal*) ataupun dalam pertunjukan mengembalikan disposisi mental dan *muscle memory* (memori ketubuhan) yang telah terenkulturasi dan tersosialisasi diantara mereka. Oleh karenanya mereka menyusun atau menata kembali sejarah kehidupan mereka yang pada dasarnya dibentuk dalam lingkungan tradisi yang kuat.

Kedua adalah redefinisi makna tradisi yang mereka perankan. Sebagaimana yang telah dipaparkan pada subbab diatas, bahwa akomodasi tradisi dalam proses berteater kalangan remaja diikuti dengan pemahaman makna yang tidak memadai terhadap tradisi. Oleh karenanya mereka membangun makna baru yang disesuaikan dengan konteks aktifitas yang mereka lakukan. Hal ini dimulai dari definisi tradisi, pertunjukan dan unsur-unsur terkait lainnya. Redefinisi makna tersebut dikarenakan perubahan konteks sosial yang mereka hadapi. Kebudayaan dalam pemahaman umum mereka tidak lagi memberikan peran-peran evaluatif terhadap berbagai aktifitas yang mereka lakukan. Kebudayaan, termasuk didalamnya tradisi lebih dilihat sebagai kumpulan simbol yang tidak mempunyai kekuatan untuk mengarahkan.

Ketiga adalah upaya menegaskan identitas ke-Jawaan mereka dalam ruang budaya global, tanpa disadari kalangan remaja tersebut cenderung berkontestasi dalam pertunjukan teater yang mereka perankan. Hal ini terkait dengan gaya hidup kalangan remaja yang cenderung *gaul*, hadirnya tradisi dalam proses mereka berteater mengembalikan memori-memori yang mengendap dalam ruang bawah sadar mereka. Oleh karena itu, bahasa yang mereka gunakan adalah bahasa Jawa, namun gerak tubuh mereka merepresentasikan budaya anak *gaul*. Suasana yang dibangun melalui musik bernadakan gending-gending

Jawa, namun peralatan yang mereka gunakan adalah alat-alat elektronik modern karena ketidakmampuan mereka menggunakan gamelan berlaras *slendro* atau *pelog*. Hal ini juga menjadi alasan peneliti untuk menyatakan bahwa pentradisian tersebut bukan pada pertunjukannya namun pada diri para pemain tersebut yakni kalangan remaja yang sedang mentradisikan diri mereka sendiri (Gananath Obeyesekere menyebutnya dengan *self traditionalization*). Pertunjukan hanya sebagai media untuk menunjukkan eksistensi mereka dalam bertradisi.

Dari paparan tersebut peneliti sependapat dengan statement yang disampaikan oleh Jocelyn S. Linnekin (1983:241) yang melihat tradisi sebagai model dari kehidupan masa lalu yang secara sadar digunakan oleh masyarakat untuk mengkonstruksi identitas mereka. Menghadirkan tradisi dalam proses latihan ataupun pertunjukan teater kaum remaja merupakan upaya sadar yang mereka lakukan untuk memperkuat identitas mereka sebagai orang Jawa. Dengan kata lain bahwa mereka sedang mereproduksi identitas sebagai Orang Jawa dengan menjadikan teater sebagai medianya.

#### **I. Otoritas Reproduktif dan konstruktif**

Pelaku-pelaku rekonstruksi dan reproduksi yang dimaksud dalam bahasan ini adalah lembaga dan individu yang mempunyai otoritas untuk mengatur dan mengontrol hilir mudik tradisi dalam berbagai segmen kehidupan masyarakat, terutama dalam proses berteater kalangan remaja. Peneliti berpandangan ada beberapa kekuatan yang mempunyai otoritas dalam mengontrol perkembangan tradisi dalam pertunjukan teater remaja yakni pemerintah kota Solo, pelatih teater dan sutradara, dan sponsor. Kekuatan-kekuatan tersebut dapat dipisahkan menjadi otoritas reproduksi dan otoritas konstruksi

Pertama adalah otoritas reproduksi. Secara umum dapat diamati bahwa otoritas produktif dan reproduktif ini dilakukan oleh lembaga agama, lembaga kebudayaan dalam hal ini adalah keraton, dan pemerintah. Ketiga institusi

tersebut pada dasarnya selalu berupaya untuk mempertahankan konsep-konsep ideal dari sesuatu yang kebenarannya didapatkan secara generik. Terkait dengan keberadaan dan aktifitas teater remaja di Kota Solo, peran pemerintah sebagai lembaga reproduktif cukup dominan dibandingkan dua institusi yang lain. Pemerintah Kota Solo melalui slogan *"Solo the Spirit of Java"*, atau *"Solo Kota Budaya"* berupaya untuk mereproduksi ulang tradisi Jawa dalam berbagai dimensi kehidupan masyarakat Solo. Hal ini kemudian diderivasikan ke dalam berbagai bentuk aktifitas masyarakat Solo, seperti *"Tertib Berlalu Lintas adalah budaya Wong Solo"*, *"Wong Solo Cinta Kedamaian"*, *"Kebersihan Cermin Budaya Wong Solo"*, dan lain sebagainya.

Kuasa discourse pemerintah Kota Solo terhadap budaya Jawa ini, secara tidak langsung diejawantahkan dalam proses berteater kalangan remaja di Kota Solo. *Ejawantah* discourse tersebut salah satunya diwujudkan dengan diselenggarakannya Festival Teater Berbahasa Jawa tingkat pelajar yang pada tahun 2013 ini merupakan pelaksanaan yang kedua. Pemahaman inilah yang disampaikan oleh Kepala Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Surakarta Widdi Sri Hanto pada saat pembukaan Festival Teater Berbahasa Jawa di Taman Budaya Surakarta.

Upaya reproduksi kebudayaan yang dilakukan oleh pemerintah Kota Surakarta ini adalah untuk menegaskan kembali keberadaan budaya Jawa (tradisi Jawa) dikalangan pelajar. Pemerintah memahami bahwa identitas ke-Jawaan kaum muda perlu dipertegas salah satunya adalah dengan membudayakan bahasa Jawa dikalangan pelajar dengan memanfaatkan kegiatan teater pelajar. Menjadikan teater sebagai media reproduksi ini sangat efektif, karena saat ini teater menjadi kegiatan ekstra kurikuler yang bergengsi dikalangan pelajar di Kota Solo.

Bentuk reproduksi ini juga dapat dilihat dari tidak adanya aturan baku yang dibuat oleh pemerintah Kota Solo terkait dengan penyelenggaraan festival tersebut, sehingga banyak dari pemain yang mengadaptasi dan mengalih

bahasakan naskah berbahasa Indonesia ke bahasa Jawa. Pada konteks ini kita melihat bahwa pemerintah Kota Solo melakukan adaptasi kultural terhadap tiga kebudayaan yang berbeda yakni tradisi Jawa, budaya teater, dan subkultur kalangan pelajar. Proses aktif tradisi dalam melakukan adaptasi kultural terhadap dua kebudayaan berbeda tersebut merupakan proses reproduksi kebudayaan yang sedang berlangsung di Kota Solo.

Apa yang dilakukan oleh pemerintah Kota Solo tersebut juga dapat dilihat sebagai upaya mempertegas kontrol penguasa terhadap tradisi Jawa di kalangan muda yang kemudian diimplementasikan dalam festival teater. Dalam konteks ini unsur-unsur intrinsik dari tradisi tidak terlalu dipentingkan, hal ini tercermin dari sebagian besar naskah yang dipentaskan adalah naskah umum yang dialih bahasakan ke dalam bahasa Jawa. Di samping itu kefasihan para pemain dalam berdialog bahasa Jawa tidak diikuti oleh rasa yang menjadi hal terpenting dalam budaya Jawa dan juga dalam pertunjukan teater.

Kedua adalah otoritas Konstruktif. Institusi pertama yang secara aktif terlibat dalam melakukan konstruksi tradisi Jawa di kalangan pelaku teater pelajar ini adalah sutradara dan pelatih teater. Konstruksi tradisi yang dilakukan oleh pelatih ataupun sutradara adalah melalui interpretasi mereka terhadap naskah. Kemampuan mereka dalam menginterpretasi naskah dan kemudian mewujudkannya secara total dipanggang dipengaruhi oleh pengalaman dan latar belakang keilmuan sutradara. Pengalaman tersebut bisa terbentuk karena interaksi dengan sesama seniman teater, pengalaman menyutradarai pertunjukan-pertunjukan sebelumnya, dan pengalaman kedirian mereka yang terkait dengan proses hidup yang mereka alami, terutama terkait dengan ketidakberaturan (*chaos*) suasana batin sutradara. Namun hal terpenting yang dapat kita lihat disini adalah konstruksi ruang aktifitas tradisi yang awalnya berada dalam ranah keteraturan, ritus, dan pakem menjadi lebih interpretatif dan dapat dinegosiasikan. Ini artinya bahwa walaupun tradisi itu hadir dalam suatu pertunjukan, baik yang merupakan suplement ataupun memang bentuk

pertunjukan tradisi, kehadirannya sudah mengalami proses interpretasi yang kemudian dikonstruksi agar sesuai dengan *chaos* yang ada dalam naskah tersebut.

Bagi Yogi yang telah menyutradarai puluhan naskah baik yang berbasis tradisi ataupun naskah-naskah non tradisi, konstruksi tersebut sangat penting dilakukan oleh sutradara untuk menunjukkan bahwa tradisi itu hidup dalam ruang dan waktu. Sebagaimana teater yang juga terikat oleh ruang dan waktu. Oleh karena itu untuk menghadirkan tradisi masa lalu dalam pertunjukan kekinian, terutama konsep teater yang mengacu ke dunia barat, diperlukan pemahaman ulang dan menghadirkan representasi-representasi tradisi dalam suatu pertunjukan.

Selain itu terkait dengan kepentingan penggarapan naskah, dalam beberapa kasus, konstruksi tradisi terkadang digunakan untuk menghadirkan *chaos*. Hal ini dilakukan dengan cara memanfaatkan ajaran harmonisasi batin orang Jawa, sehingga mereka mempunyai sensitifitas yang tinggi terhadap ketidakharmonisan (*chaos*). Ia (yogi) memberikan contoh pada saat dia menggarap naskah Ayahku Pulang yang menceritakan tentang kerinduan ibu dan anak terhadap ayah mereka yang pergi meninggalkan mereka. Namun ketika sang ayah kembali pada malam lebaran setelah belasan tahun meninggalkan rumah tersebut diusir oleh sang kakak, Sunarto. Di luar naskah, Yogi memainkan ruang batin pemain, dengan cara memindahkan peristiwa dalam naskah ke dalam ruang batin pemain yang telah terenkulturasi dengan budaya Jawa. Dari sinilah muncul konflik-konflik batin pemain karena banyak hal dari naskah tersebut yang bersesuaian dengan kehidupan dalam tradisi budaya Jawa.

Paparan tersebut menunjukkan bahwa sutradara ataupun pelatih mempunyai otoritas dominan untuk mengarahkan suatu bentuk pertunjukan teater. Pertunjukan tersebut menjadi tradisi atau modern adalah wewenang sutradara atau pelatih, naskah tradisi dapat wujudkan dalam bentuk modern dengan bahasa gaul adalah wewenang pelatih, begitu juga sebaliknya. Selain itu

pelatih juga mempunyai kuasa *discourse* (wacana) terhadap anggota teater atau para pemain. Pemahaman sutradara menjadi acuan para pemain dalam melakukan aksi di panggung. Selaras dengan Yogi, Didik Panji juga mempunyai argumen yang tak jauh berbeda. Ia memahami bahwa menghadirkan tradisi dipanggung tidak dapat dilakukan dalam bentuk yang ideal, karena di panggung yang hadir adalah hiburan. Pandangan ini sesuai dengan pemaknaan tradisi yang dia lontarkan bahwa tradisi adalah pertunjukan, sehingga peran sutradara atau tokoh sangat penting agar pertunjukan tersebut menarik dan dapat difahami audien/ penonton.

Institusi yang kedua adalah kekuatan pasar yang telah melakukan ekspansi dalam ruang kehidupan keluarga Jawa (Abdullah, 2006:54-60). Hal ini ditandai dengan dominasi kekuatan pasar yang membangun dunia kehidupan sehari-hari pemuda Jawa. Sebagaimana pasar yang mengutamakan kalkulasi – spekulasi dan rasionalitas menggantikan otoritas tradisi yang bersifat mistik dan tanpa resiko (harmoni). Fenomena ini menguat dikalangan muda yang selalu berdasarkan pada rasionalitas untuk menerima suatu kebenaran. Nilai yang mengatur mereka tidak lagi dikonstruksi dengan harmoni, namun melalui proses negosiasi yang melibatkan dunia mode (*fashion*), pendidikan, pertunjukan, dan tentu saja tradisi dan negara yang mempunyai keinginan untuk mereproduksi tradisi. Konstruksi pasar inilah yang membangun *stereotype* bahwa kalangan muda tidak mengenal tradisi, atau abai terhadap tradisi.

Pada konteks yang lain pasar juga mengkonstruksi tradisi dalam dunia pertunjukan dengan kepentingan yang berbeda. Tradisi dikonstruksi sebagai media penyampai pesan-pesan komoditas yang berorientasi keuntungan. Seperti pada saat pelaksanaan festival sandiwara realis pelajar dimana salah satu produk kecantikan yang menjadi salah satu donatur festival memasukkan iklan-iklan dengan cara memberikan dorprize berupa seperangkat make up kepada peserta festival dengan tas kertas yang menjadi wadah alat kecantikan tersebut terdapat foto sang pemilik dan nama sang pemilik.



Pesan komoditas ini juga dapat dilihat dari kepentingan politik pemberi dana yakni Poppy Dharsono yang merupakan anggota DPD RI dan Arya Bima anggota DPR RI dari PDIP yang basis suaranya berada di Jawa Tengah. Memang tidak ada kampanye politik, kalimat atau pesan-pesan verbal atau tertulis dari pemberi dana yang disampaikan secara langsung. Namun kemunculan foto, nama, dan kedudukan mereka sebagai anggota dewan yang berulang kali diputar pada *bamper* dan *flyer* yang di tempel di sekitar kampus ISI Surakarta dan sekolah-sekolah yang ada di Kota Solo menegaskan hal tersebut. Disini kita melihat bahwa ruang pertunjukan telah dikonstruksi sebagai ruang kontestasi politik kedua tokoh tersebut. Imaginasi penonton terhadap mereka jauh lebih kuat dibandingkan dengan imaginasi penonton terhadap pemain, karena penampilan kedua tokoh tersebut jauh lebih intens yang muncul setiap jeda waktu pergantian kelompok yang tampil, dibandingkan pemain yang hanya muncul dalam satu pertunjukan atau bahkan satu adegan.

Secara keseluruhan peneliti melihat bahwa teater menjadi “arena”<sup>4</sup> bagi individu atau lembaga yang mempunyai otoritas untuk memapankan eksistensi mereka terhadap *audiance*. Banyak individu dan lembaga yang bertaruh di arena tersebut untuk meraih pengakuan penonton yang sebagian besar adalah kalangan muda. Dengan kata lain bahwa mereka adalah kontestan yang membawa naskah pertunjukannya masing-masing dengan pemain, setting dan konposisi yang berbeda namun mempunyai *chaos* yang sama yakni kekuasaan.

Fenomena ini menegaskan penyangkalan terhadap eksistensi alamiah (meminjam istilah dari Joost Smiers) tradisi dalam ruang pertunjukan teater. Karena aktifitas teater remaja yang berkembang di Kota Solo dan sekitarnya tidak berada dalam ruang kosong atau wilayah yang tak bertuan. Namun, mereka berada dalam lingkaran kekuatan-kekuatan ekonomi, politik, dan kekuasaan yang selalu saja ingin mendapatkan kesempatan untuk memasukkan

---

<sup>4</sup> Konsep ini peneliti pinjam dari Joost Smier yang mendudukan seni sebagai “arena” pertarungan kepentingan berbagai pihak. Joost Smiers, 2009, *Art Under Pressure : Memperjuangkan Keanekaragaman Budaya di Era Globalisasi*, Yogyakarta, INSIST Press. Hlm. 3-16

kepentingan-kepentingan mereka. Mereka mengkonstruksi dan mereproduksi tradisi guna menyampaikan kepentingan-kepentingan tersebut.

## **BAB V Kesimpulan**

Konstruksi dan reproduksi adalah kata yang tepat untuk melihat gejala-gejala kebudayaan yang berkembang saat ini, terutama ketika kita mencoba untuk “menyatukan” dua realitas kebudayaan yakni antara tradisi dan budaya global. Pertemuan kedua realitas kebudayaan tersebut merupakan gejala umum yang terjadi hampir disetiap belahan dunia dan selalu saja hangat. Di kota Solo dua realitas kebudayaan tersebut juga hadir ditengah-tengah kehidupan masyarakat Solo yang selalu saja ingin mentradisikan diri (*self traditionalization*). Slogan “Solo th spirit of Java” merupakan realitas faktual yang dihadirkan oleh pemerintah kota Solo untuk menunjukkan ketradisionalan kota Solo sebagai kota budaya. Namun media yang digunakan adalah medium modern yang dikemas dalam bentuk pertunjukan, seperti festival dan carnival dengan basis materialnya adalah tradisi.

Medium pertunjukan yang digunakan tersebut memang cukup mewakili hadirnya tradisi dalam setiap *event* Kota Solo sehingga beberapa kalangan melihat revitalisasi tradisi adalah hal utama yang dilakukan oleh pemerintah kota Solo. Di samping Solo juga dikenal sebagai kota pertunjukan. Namun, dimensi estetis tradisi yang terkait dengan masalah nilai, norma, keindahan, dan segala sesuatu yang bersifat non empirik belum dilihat secara serius. Permasalahan ini memang tidak hanya terjadi di kota Solo, namun juga kota-kota lain di Indonesia yang mengeluhkan melemahnya aspek estetis tradisi.

Bagi kaum muda, terutama pelajar sekolah menengah atas di Kota Solo, seni pertunjukan terutama teater merupakan gejala kebudayaan ketiga setelah globalisasi dan revitalisasi tradisi masyarakat Solo. Teater bagi mereka tidak hanya sebagai bentuk eksistensi diri dalam memvisualisasikan ekspresi kesenian,

tetapi juga merupakan sarana membangun identitas mereka sebagai masyarakat Solo (Jawa) yang bertradisi. Penguatan identitas Jawa ini muncul karena selama ini klaim yang dilekatkan kepada mereka oleh kalangan tua, bahwa mereka *ora njawani*, mereka tidak paham dengan tradisi dan bahkan mereka dianggap tidak peduli dengan tradisi. Anggapan tersebut tentu didasari oleh dominasi budaya *gaul* sebagai hasil dari produk budaya global yang melanda kalangan remaja. Namun proses berteater kalangan remaja menunjukkan hal yang sebaliknya, walaupun memang tidak dalam konsep ideal bertradisi baik dari segi pemahaman ataupun perilaku bertradisi kalangan remaja. Setidaknya, hal tersebut menunjukkan bahwa tradisi bagi kaum muda tidak secara sungguh-sungguh dipeti-eskan dari kehidupan mereka.

Proses rekonstruksi dan reproduksi tradisi di kalangan remaja terakut erat dengan konsep mereka mengenai tradisi. Bagi kalangan remaja tradisi adalah upacara atau ritual, tradisi juga merupakan pertunjukan, dan tradisi bagi mereka adalah segala sesuatu yang diwariskan secara turun-temurun. Pemahaman konsep tradisi ini menjadi dasar awal untuk mendeskripsikan bentuk-bentuk konstruksi dan reproduksi tradisi yang dilakukan oleh kelompok-kelompok teater remaja di Kota Solo. Proses rekonstruksi ini dapat berlangsung pada saat mereka latihan atau saat mempersiapkan suatu pementasan, dan dapat pula berlangsung pada saat pertunjukan.

Berdasarkan pada uraian-uraian pada bab-bab terdahulu ada dua hal yang menyebabkan tradisi tidak bisa dilepaskan dalam kehidupan remaja di Kota Solo. Pertama adalah disposisi mental yang terletak pada memori-memori pikiran yang mempengaruhi pembentukan mental seseorang. Hal ini dipengaruhi oleh berbagai sejarah yang dilaluinya, yang menghasilkan keyakinan, keinginan, pengetahuan, kenangan, kemampuan, kekuatan, keterampilan, kebiasaan, obsesi dan lain sebagainya. Dengan kata lain disposisi mental ini terkait dengan alam pikir, rasa dan emosi yang ada di dalam diri seseorang. Dalam konteks remaja di Kota Solo, sejarah yang mereka lalui sejak kecil adalah sejarah dalam lingkungan

tradisi. Oleh karenanya hal ini membentuk mentalitas tradisional di kalangan remaja.

Kedua adalah penubuhan tradisi dalam diri para remaja. Pengalaman-pengalaman empirik mereka dalam kehidupan sosial membentuk memori ketubuhan. Oleh karenanya tubuh-tubuh mereka sangat gampang untuk menerima tradisi, seperti pada gerak tubuh, dialog dan asesoris tubuh yang mereka gunakan berbasis pada tradisi. Di samping itu mereka juga terlibat aktif dalam aktifitas-aktifitas tradisi yang berkembang di kota Solo. Artinya bahwa Solo sebagai kota Budaya atau *Solo the Spirit of Java* memperkuat sekaligus memfasilitasi aktualisasi ekspresi kesenian para remaja yang berbasis tradisi.

Kedua hal tersebut kemudian diwujudkan dalam pertunjukan teater. Aktifitas berteater itu sendiri pada dasarnya mengarah pada pemahaman modern. Karena seni pertunjukan di Indonesia tidak mengenal kata teater, namun setiap daerah mempunyai sebutan tersendiri yang mengarah pada seni peran. Di kota Solo dan misalnya pertunjukan seni peran ini dapat kita lihat dalam pertunjukan ketoprak ataupun wayang orang.

Proses rekonstruksi terjadi dengan dua cara yakni dengan cara menegosiasikan bentuk dan makna tradisi. Negosiasi ini berlangsung dalam baik dalam ruang artistik atau dimensi formal tradisi ataupun dalam ruang estetis yang mencakup nilai, norma dan keindahan. Dalam istilah yang lain bahwa pergerakan negosiasi tersebut berada dalam ruang simbolik dan ruang makna. Ruang simbolik atau artistik tradisi dapat dilihat dari tekstur pertunjukan yang dihadirkan dalam suatu pertunjukan yakni pada dialog, *mood* (suasana), dan *spectacle*. Adapun dalam ruang makna atau dimensi estetis tradisi, terjadi negosiasi terhadap nilai, norma, ide dan keyakinan terhadap tradisi.

Cara kedua adalah dengan melakukan transformasi estetis. Nilai estetis tradisi yang awalnya mempunyai keterkaitan makna yang multi vokal, menjadi hanya sekedar hiburan dengan meletakkan tradisi pada aspek keindahan. Oleh karenanya nilai, norma, dan keyakinan yang semula menjadi satu kesatuan

dalam wujud tradisi tergerus oleh aturan-aturan normatif pertunjukan teater. *Rasa* yang merupakan unsur utama nilai estetis telah bernegosiasi dengan berbagai kepentingan, sehingga nilai-nilai differensial mengambil alih kekuatan generik tradisi. Bentuk transformasi estetis ini terjadi karena adanya transformasi ruang (*nggon*) pergerakan tradisi yakni dari ruang sakral kearah ruang profan, dari ruang sosial budaya ke ruang pertunjukan.

Adapun reproduksi dalam proses berteater kalangan remaja, terkait dengan identitas kultural mereka sebagai orang Jawa. Anggota-anggota kelompok teater remaja tersebut hidup dalam habitat kultural budaya Jawa. Namun di sisi lain mereka juga merupakan bagian dari subkultur kaum muda yang mempunyai wujud kebudayaan yang berbeda dengan budaya dominan yang ada di kota Solo. Oleh karenanya eksistensi kedirian mereka yang ambivalen tersebut mencoba untuk mereka wujudkan dalam proses berteater. Menghadirkan bentuk-bentuk simbolik tradisi dalam proses latihan ataupun pertunjukan adalah penegasan mereka terhadap budaya dominan yang menjadi habitat budaya mereka yakni budaya Jawa. Disinilah mereka memproduksi bentuk-bentuk simbolik dan makna dari tradisi dengan cara mendefinisikan ulang dalam konteks subkultur budaya yang mereka fahami.

Dari proses konstruksi dan reproduksi tradisi oleh teater remaja tersebut, tradisi tidak lagi menjadi pola untuk mengatur tingkah laku pendukung kebudayaannya, namun tradisi telah menjadi hiburan bagi penonton. Tentu saja penonton tidak dibatasi oleh suku bangsa, golongan, dan agama. Siapapun yang mempunyai ketertarikan terhadap pertunjukan teater dapat hadir dan menyaksikan pertunjukan tersebut. Tradisi juga telah membawa kepentingan-kepentingan aktor atau otoritas untuk disebarluaskan. Dalam konteks inilah teater merupakan “arena” bagi individu atau lembaga yang mempunyai otoritas untuk mengkonstruksi atau mereproduksi tradisi guna menyampaikan kepentingan-kepentingan mereka. Arena yang memberikan peluang kepada siapapun untuk masuk kedalamnya sebagai kontestan.

Akhirnya, dari paparan diatas dapat kita simpulkan bahwa teater menjadi ruang media reproduksi dan negosiasi tradisi Jawa. Perubahan bentuk ruang pertunjukan teater maka akan merubah bentuk simbolik dan makna yang dihadirkan. Setidaknya ada empat hal dalam pandangan peneliti mengapa teater menjadi ruang reproduksi dan negosiasi tradisi Jawa. Pertama adalah karena teater sangat terikat oleh ruang dan waktu, teater bisa menghadirkan waktu masa lalu dalam ruang pertunjukan, teater juga dapat menghadirkan waktu saat ini, bahwa waktu yang akan datangpun dapat diinterpretasikan dan dihadirkan dalam ruang pertunjukan. Pada konteks ini ruang yang dihadirkan baik dalam bentuk *spectacle*, rasa, dan imagi dan juga mengikuti perubahan waktu. Oleh karenanya teater juga dapat menghadirkan tradisi yang diproduksi pada masa lalu dalam konteks kekinian, masa lalu sesuai dengan zamannya ataupun, dalam konteks masa depan.

Kedua, teater memberikan kebebasan kepada pelakunya untuk berekspresi dan memvisualisasikan imagi-imagi kesenian mereka sesuai dengan memori ketubuhan yang telah *embodied*. Pengakuan terhadap kebebasan berekspresi tersebut disertai dengan kebebasan menginterpretasi teks baik dalam bentuk naskah ataupun realitas sosial untuk dihadirkan dalam suatu pertunjukan. Oleh karenanya seorang sutradara ataupun pemain secara bebas dapat mengekspresikan *rasa*, suasana batin, dan realitas yang empirik ataupun non empirik.

Ketiga, teater juga merupakan arena pertemuan berbagai kepentingan, siapapun dengan latar belakang ideologi yang berbeda, atau status sosial yang berbeda dapat bertemu dalam suatu pertunjukan. Oleh karenanya peluang-pelung untuk terjadinya reproduksi dan konstruksi tradisi sangat mungkin untuk terjadi dalam teater.

Keempat, bahwa teater terkait erat dengan kebenaran-kebenaran umum yang ada di masyarakat. Tentu saja kebenaran-kebenaran umum ini juga mengacu pada suatu komunitas atau kelompok tertentu. Implikasinya adalah



representasi menjadi hal yang penting dalam pertunjukan teater, representasi ini untuk menunjukkan identitas kultural seseorang. Dalam pertunjukan teater remaja representasi ini muncul dalam tekstur pertunjukan teater yakni pada dialog, *spectacle*, dan *mood*.



## DAFTAR PUSTAKA

- Abdullah. Irwan. 2006. *Konstruksi dan Reproduksi Kebudayaan*. Yogyakarta. Pustaka Pelajar
- Alexander Clark, Marshal, 2008, *Wayang Mbeling Sastra Indonesia Menjelang Akhir Orde baru*, Jakarta, LSPP
- Antono,Untung Tri Budi, 2009, Dekorasi dan Dramatika Tata Panggung Teater, *Resital Vol. 10 No. 2 Desember 2009*, Yogyakarta, ISI Yogyakarta. Hlm.94-105
- Bilton, Tony, Introductory Sociology (3rd ed) London, Macmillan, 1996
- Bogdan, Robert C & Biklen, Sari Knopp, 1982, *Qualitative research for education : An introduction to theory and methods*. USA. Allyn and Bacon
- Freedmen, Jonathan, 1995, The Emergence of the Culture Concept, dalam *Cultural Identity and Global Process*, London, Sage Publishing. H. 72
- Fontana, Andrea dan James H. Frey 1994, Interviewing The Art of Science” dalam Norman K. Denzim dan Yvonna S. Lincoln (ed) *Hand book of Qualitative research*. London-New Delhi: Sage Publications.
- Glossary of Sociological Terms, 1997, School of Sciology and Anthropology, University of Canterbury, New Zealand
- Geertz, Clifford, 1992, Agama dan Kebudayaan, Yogyakarta, Kanisius
- Kayam, Umar, 2001, *Kelir Tanpa Batas*, Yogyakarta, Gama Media dan Pusat Studi Kebudayaan UGM.
- Korten, David, 1995,*When Corporations Rule The World*, Kumarian Press and San francisco: Berret-Koehler.
- Koentjaraningrat, 2009, *Pengantar Ilmu Antropologi*, Jakarta, Rieneka Cipta
- Kuwato, 2001, *Pertunjukan Wayang Kulit Di Jawa Tengah Suatu Alternatif Pembaharuan (Suatu stud ikasus)*, Tesis S2, UGM Yogyakarta.

- Linnekin. Jocelyn S. 1983, Defining Tradition: Variations on the Hawaiian Identity dalam *American Ethnologist Journal*, Vol. 10, No.2, pp. 241-252.
- Miles, M.B. dan Huberman A.M. 1984. *Qualitative data analysis: A source book of a new methods*. Beverly Hills. Sage Publication
- Paul Stange, 2001, *Politik Perhatian, Rasa Dalam Kebudayaan Jawa*, Yogyakarta, LKis.
- Smiers, Joost, 2009, *Arts Under Pressure : Memperjuangkan Keanekaragaman Budaya di Era Globalisasi*, Yogyakarta, Insist Press.
- Soemardjo. Jakob, 1997, *Perkembangan Teater dan Drama Indonesia*, Bandung, STSI Press.
- Magnis-Suseno, Franz, 1996, *Etika Jawa Sebuah Analisa Falsafi Tentang Kebijakan Hidup Jawa*, Jakarta, Gramedia
- Shils. Edward, 1981, *Tradition*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Simatupang. Lono, 2013 *Pergelaran: sebuah mozaik penelitian seni-budaya*, Yogyakarta, Jalasutra.
- Spradly. James P. 1980. *Participan Observation*. New York. Holt, Rinehart and Winston.
- Yudiariani, 1999, *Panggung Teater Dunia Perkembangan dan Perubahan Konvensi*, Yogyakarta, Yayasan Adikarya dan The Ford Foundation
- Williams. Raymond. 1981. *Culture*. Glasgow: Fontana Paperbacks

